№ 7.

Цена 50.000 руб.
Продажа сверх означенной цены воспрещается.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МЫСЛЬ

ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК ТЕАТРА-ЛИТЕРАТУРЫ-ИСКУССТВА



А. Эггер-Линц. „ЗЕМЛЯ" (фрагменты фрески).

ХАРЬКОВ 1—8 АПРЕЛЯ
1922

Временный Совет и Организационное Бюро

ВСЕУКРАИНСКОГО

АКЦИОНЕРНОГО О-ва ТОРГОВЛИ

настоящим ставит в известность всю крупную государственную и трестированную промышленность, а также производственную и потребительскую кооперацию и частных лиц,

что с 20-го Марта с. г.

Общество открыло свои действия

как по всем торговым операциям, так и по приему подписки на акции, оставшиеся непроданными.

Примечание: А) Устав О-ва утвержд. У. Э. С. 11/II—22 г. протоколы за №№ 19 (61). Б) Основной капитал О-ва —5.000.000 зол. руб., т. е. 20.000 акций по 250 зол. руб. каждая. В) Правом голоса пользуются лица, представляющие не менее 25 акций.

Адрес: г. Харьков, Соборный пер., № 5. *Адрес телеграфный: Харьков—ВАКОТ.*

Председатель Временного Совета *В. Н. Ксандров.*

Председатель Орг. Бюро Инженер-Технолог *М. Н. Гурвич.*

ВРЕМЕННЫЙ СОВЕТ и ВРЕМЕННОЕ ПРАВЛЕНИЕ АКЦИОНЕРНОГО ОБЩЕСТВА

по торговле с.-х. машинами, орудиями и техническими принадлежностями для сельского хозяйства на Украине

„СЕЛО-ТЕХНИКА“

ставит в известность государственные и общественные учреждения, промышленные и торговые предприятия, а также частных лиц, что с сего числа **Советом Учредителей О-ва принимается подписка на акции и паи на следующих условиях:** стоимость акции определяется в 50 рублей, при чем при подписке уплачивается 50% стоимости, а остальные 50%—в течение последующих 6-ти недель. **Десять акций дают один голос. Основной капитал О-ва—5.000.000 (пять миллионов рублей) золотом (сто тысяч акций по 50 руб.).** Плата за акции принимается сельско-хозяйственными машинами, орудиями, техническими принадлежностями, железом, каменным углем, коксом, металлами, лесными материалами, прочими техническими материалами, хлебом и денежными знаками.

Подписка принимается: (временный адрес) в гор. Харькове в помещении Наркомзема— Пушкинская, 8, 3-й этаж — Управление снабжения.

Председатель Временного Совета М. ВЛАДИМИРОВ.

Председатель Временного Правления В. ПОПЛАВКО.

Весь доход—в пользу голодающих.

№ 7. „ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МЫСЛЬ“. 1—8 Апреля. 1922 г.

Редакция и Контора: Харьков, Губернаторская, 8.

Прием по делам редакции ежедневно от 12 до 2 ч. дня. Рукописи присылаемые в редакцию, должны быть четко переписаны (желательно на машинке), на одной стороне листа. Не принятые рукописи не возвращаются.

Контора открыта ежедневно от 11 до 3 ч. дня. Об'явления в очередной номер принимаются не позднее четверга.

Всю корреспонденцию адресовать: Харьков, Губернаторская 8, „Художественная Мысль“.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА.

С доставкой и пересылкой на 1 мес.—80 коп., на 3 мес.—2 р., на полгода—3 р. 50 коп. в зол. вал.

ОБ'ЯВЛЕНИЯ.

Впереди текста—80 к., позади—60 к.; театральные об'явления впереди текста—40 к., позади—30 к.; предложение труда—20 к., за место занимаемое строкою нонпарели в 1 столбец.

Подписка и об'явления принимаются в конторе Редакции и в Центральной Экспедиции печати (Б. Николаевская пл. 28); в провинции у контрагентов Центр. Экспед. печати.

СОДЕРЖАНИЕ:

ТЕОФИЛЬ ГОТЬЕ И ПРОЛЕТАРСКАЯ ПОЭЗИЯ.

К 50-летию со дня смерти Готье.

По неумолимой диалектике истории, Теофиль Готье—верховный жрец „искусства ради искусства“ явился восприемником пролетарской худ. литературы, пролетарской поэзии, сам не осознав до конца дней своих сыгранной им исторической роли.

Начав свою литературную карьеру в качестве поборника романтизма, бравшего приступом последнюю цитадель псевдоклассических традиций — театр, юный *Тео*, увековечил себя в эпизодической истории литературного развития „красным жилетом“—революционным вызовом одворянившемуся мещанству и омещанившемуся дворянству на представлении „Эрнани“ Виктора Гюго, в 1830 г.

Но сам романтизм имел, так сказать, свою романтическую и свою классическую пору. *Романтический* романтизм был пересыщен электричеством социальных бурь, бунтом против буржуазии, почившей на лаврах своих побед и принявшей, по крайней мере, в своих верхах,—подобно готам на развалинах Рима — все недостатки, пороки и предразсудки смененного ею одряхлевшего общества.

Между обоими классами был заключен вечный мир. Умиротворившаяся революционная идеология приняла консервативные, филистерские, канонические формы. Часть интеллигенции, деклассированной в результате социальных сотрясений или еще таившей в себе бродило революции, об'явила шумную войну королевской буржуазии, и буржуазной королевщине. Гюго противопоставил в „Эрнани“ королю разбойника. Готье, в защиту свободного творчества учителя, противопоставил „красный жилет“ революционного романтизма „пудренным парикам“ псевдоклассического канона.

Романтический романтизм—по крайней мере. в 30-х годах—требовал освобождения творящей личности от всяких канонов, от нивеллирующего рационализма, от надуманности, от напыщенности.

Но за этой романтической младостью последовала зрелость и перезрелость романтизма. Восходя на „Парнасс", он сам стал заметно умиротворяться, самодовлеть, канонизироваться. Наступал *классицизм* романтизма. Носитель „красного жилета" явился сам канонизатором нового худ. рационализма — теории „чистого искусства". Он сам, живописец по призванию, переносил в свои поэтические творения методы пластических искусств. За ним неизбежно должен был последовать бесстрастный, пластический Парнасс.

Во время этого gradus ad Parnassum Теофиль Готье не раз замечал, что теряет под ногами прежнюю почву. В поисках того, что казалось ему новой художественной правдой, он чувствовал, что он и его литературные друзья теряют непосредственность самобытность, творческую свободу и связь с живительным дыханием народных масс. В судорожной попытке гальванизировать холодевшее творчество вызванных им же новых эстетов, он с лихорадочной жадностью накинулся на произведения молодого поэта народа, лионского рабочего — шелкопряда Пьера Дюпона, которому суждено было явиться настоящим родоначальником пролетарской поэзии.

Дюпона открыл в провинции в первый раз академик Пьер Лебрен, последний из могикан псевдоклассицизма и, быть-может, первый театральный романтик. Юноша Дюпон подражал еще классикам и сентименталистам—новые литературные веянья не успели проникнуть в малочисленную рабочую интеллигенцию,—в особенности, в провинции. Но сквозь эти подражания буйно пробивался красочный, колоритный, народный язык. Лебрен издал его первый сборник, выхлопотал ему академическую премию и вывез его в Париж. Пьера Дюпона поместили на службе в бюро по составлению академического словаря — и забыли.

Вторично открыл Дюпона—и это было настоящее открытие—Теофиль Готье.

„Какой *профессиональный поэт*—признается Готье, этот тонкий мастер *Эмалей и Камей*—не завидовал зачастую этим куплетам, естественным и трогательным, и не говорил самому себе, что он охотно отдал бы свои поэтические букеты, составленные из ослепительных, но взращенных в теплицах цветов на эти пучки вольных трав, пересыпанных дикими цветами, так и пахнущими полем". В это время Дюпон, молчаливо прошедший школу академическ. словаря, писал свои идиллические песни, собранные им в сборнике „Paysans chants rustignes" („Сельские напевы"), 1846 г., которые возбуждались непосредственными чувствами настоящего сына народа, выходца из рабочей среды, в тот молодой период истории пром. пролетариата, когда он в массе своей еще имел крепкие связи с крестьянством и связывал свое освобождение с „возвращением к полям".

Готье представил сельский сборник Дюпона своей литературной школе, на перевале суб'ективизма к „бесстрастию". Он явился главным пропагандистом его творчества в литературных кругах, подобно Бодлэру, знавшему Дюпона еще со своих школьных лет в Лионе и впоследствии написавшему предисловие к его песням.

Но народ открыл их еще раньше. „Его песни имели огромный успех"—свидетельствует Готье в своей *Истории романтизма* „и они были его вполне достойны как ни редко это явление, ибо обычно массами усваиваются песни бессодержательные. Это была в одно и тоже время песня крестьянина и поэта, где *очаровательные образы* из жизни выражались стилем тонкой работы, искусственность которой не давала себя чувствовать".

Пьер Дюпон—пишет Готье—почти, что осуществил идеал народного поэта. К этому идеалу в дни своей юности тщетно стремилась сама романтическая школа. „Пусть его поэзия кажется сначала чуждой искусству,—в ней есть нечто тонкое и деликатное таящееся под наружной грубостью. Она напоминает народные крестьянские песни, в которых душа народа лепечет свои интимные чувства наивным несовершенным и восхитительным языком, подобным языку детства. В этих песнях мелодия рождается вместе со словами, и если рифма не хочет прийти, обходятся и без нее, заменяя ее смутным созвучием".

Поэзия Дюпона — по саркастическому замечанию Бодлэра в его „Романтическом искусстве"—должна была послужить старевшему романтизму свежим *подножным кормом*. Непосредственное слияние с природой, душистость языка и синкретизм слова и пева—вот чего недоставало литературной школе Готье, все более переходившей в „неоклассицизм". Бодлэр так и заявляет, что Дюпон должен явиться „плотиной против неоклассического наводнения".

Но уже раздавались подземные удары февральской революции. Самосознание пролетарского поэта—композитора крепло и углублялось. Появилась его знаменитая „Песнь Рабочих", ставшая родоначальницей многочисленных вариантов, распеваемых до сих пор на разных языках под именем *рабочих марсельез*. Поэт по собственным словам, внимал лесам и толпам (les forêts et la foule). Он с презрением отбросил от себя роль подножного корма литературных салонов.

„Дюпон — вспоминает впоследствии Готье—жил на самом кратере вулкана, и каждое полит. событие вызывало у него слова и мелодию песен, которые он пел, подобно древним певцам, на собраниях, в клубах и мастерских. Слушатели с энтузиазмом подхватывали припевы хором. Можно было наблюдать удивительное и редкое для нашей *поздней цивилизации* явление, как поэт непосредственно исполнял свое назначение, в личном общении с публикой, вместо того чтобы доверять свои вдохновения книге".

Вполне естественно, что в эпоху утопического социализма „песня Дюпона является более утопией, чем сатирой" и, что „сквозь эти *химеры* (курс. всюду наш) у него всегда проглядывает идиллия", „тяга к сельской жизни". Готье душистый корм этих идиллических черт и считал самым ценным в творчестве Дюпона как для рабочей аудитории последнего, так и для литературы. „Песнь рабочих" — говорит Готье—это беззаботное выражение радо-

стной солидарности *славных сердец*, в нищете содержит *идиллические ноты*, будто струя воздуха и веселый луч света проникли в мрачные лачуги". „Глубокое чувство природы пронизывает куплет, желающий быть социалистическим". Заслуга Пьера Дюпона заключается в том, что он вызвал во время мятежа лик природы и привел вновь к аполитическим горизонтам". „Пьер Дюпон сохранит славу уверовавшего в поэзию тогда, когда все обращались в сторону политики". Последняя, по существу верная, формула творчества Дюпона, однако, различно оценивалась последним и Теофилем Готье. Готье считал настоящей поэзией Дюпона именно уходы и уводы из гущи политических страстей в голубые идиллии. Но Дюпон полагал свою поэтическую миссию вовсе не в этих невольных уводах своих слушателей в синюю даль идиллий и утопий. В этом была скорей его прелестная восхитительная слабость. В то время как Готье противопоставлял веру в поэзию политической борьбе, Дюпон считал их для себя нераздельными. Сам Готье впрочем, оценивая миссию Дюпона, должен был признать, говоря о его песнях борьбы: „В эти моменты Пьер Дюпон мог считать себя национальным и народным поэтом".

Последовавшее забвение Дюпона Готье об'ясняет тем, что в искусстве события проходят, остается одна красота".

Готье в значительной степени ошибался. Песни Дюпона настолько онародились, что его имя просто растворилось в народе, как имена настоящих народных певцов, но *рабочие—марсельезы*, детища — варианты его „Песни рабочих" распространены на всех языках гораздо больше, чем изысканные „Эмали и Камеи" Готье.

Но как ни велика была ошибка Готье, на его долю выпала та историческая миссия, что он, чистоискусстец, первый широко распахнул пролетарской поэзии двери литературных мастерских. Благодаря ему, пролетарская поэзия впервые усвоила их техническую школу и вышла из рамок народной словесности на широкий простор художественной литературы.

Ал. Дробинский.

Актер, как один из элементов театра.

III.

Мастерство актера.

(См. № 5 и 6).

Театр последнего полустолетия, вместо творчества преображенной жизни, приучал актера только к рабскому копированию действительности. Он старался „окончательно превратить актеров в обезьян, передразнивающих болтовню и быт окружающего повседневного мира", по выражению Георга Фукса. *) Натуралистический театр, с его лозунгом: „На сцене все должно быть, так как в жизни" искалечил современного актера, убил его фантазию, обескровил его творчество и обесцветил его искусство. И одновременно он извратил и понизил вкусы публики. Поэтому, прежде чем создавать новый театр, надо подумать о создании нового актера, ибо не вливают нового вина в старые меха. Надо подумать также и о перевоспитании зрителя, так как зритель тоже один из элементов театра,—и притом это элемент, наиболее влиятельный. „Каждое общество,—говорит тот же Фукс,—имеет театр, какого он заслуживает, и никто никакой деспот в мире, никакой художник, даже самый могущественный, не в состоянии навязать ему иного". **)

Я уже говорил, что театр, это—искусство движения, действия. Между тем, искусство актера последнего времени было построено не на живом движении, не на единоличности, а, как раз наоборот—на паузах, на внутренних переживаниях, на замедлении темпа, наконец, просто на молчании. Но это уже является отрицанием театра!...

Припомним, например, пьесы Чехова или других современных ему драматургов „с настроением". Много-ли они давали актеру материала для выявления его искусства и его мастерства? „Произведения эти требовали от актера, чтобы он умел на сцене курить, плевать, кашлять, сопеть, чихать, издавать разные гортанные звуки и показывать предсмертные конвульсии, чтобы он располагал достаточным количеством прилизанных оборотов речи, чтобы в жестах, костюмах и чувствах своих он являл собою некоторый беглый эпизод из современной жизни, некоторый анекдот из мимолетной действительности"... *) Или Метерлинк, с его диалогом, монотонным, как стук осеннего дождя по железной кровле:

— Он еще не возвращался?
— Ты меня разбудил.
— Я также спал.
— И я спал.
— Он еще не возвращается?
— Не слышно ничьих шагов.
— Пора бы вернуться в приют.
— Нужно узнать, где мы... **)

И так—до бесконечности!... Что тут делать актеру? Чему тут ему научиться?— Только одному: совсем разучиться не только играть, но даже и говорить, как говорят живые люди.

Нечего и удивляться, поэтому, что современный актер совершенно забыл выразительный язык жеста и движения, сосредоточивши все свое мастерство на искусстве выразительного слова—да еще разве на мимике. Но „если вы думаете, что лицо является наилучшим средством для выра-

---

*) Революция театра, 1911, стр. 88.

**) Ibid.

*) Георг Фукс.—Революция театра, стр. 89.

**) Метерлинк.—Собр. соч., 1915, „Слепые", том I, стр. 75.

жения человеческих чувств, то вы ошибаетесь. Поняв, что с падением буржуазии и с падением современного варварства, из театра исчезнут и бинокли, вы уже не станете изощряться в придумывании характерных гримас". *) Действительно, в театрах будущего, расчитанных на тысячи зрителей, мимика должна будет отойти на второй, если не на последний, план, так как она расчитана только на зрителей первых рядов.

Такое самоограничение актера, сосредоточение его лишь на искусстве слова, привело к обеднению и к обесцвечиванию искусства. Оно стало однобоко и скудно средствами выражения „Уже и теперь, — говорит тот же исследователь театра,—шансонетные певицы и комические персонажи разных варьетэ превосходят молодое поколение актеров умением владеть своим телом, всеми чувственными своими рессурсами. „И действительно, если вы сравните хотя бы опереточных артистов с актерами драматических театров, то вы убедитесь насколько мастерство первых разностороннее, разнообразнее и богаче средствами выражения, несмотря даже на легковесность их жанра, это все указывает, несомненно, на упадок искусства драматического актера, и из этого упадка его надо вывести—и чем скорее, тем лучше.

Хорошо, конечно, если актер владеет в совершенстве искусством словесного выражения. Но этого одного для него мало, так как чем же он тогда отличался бы от оратора?—Очевидно, центр тяжести его искусства лежит не в слове, а в чем-то ином. И это „что то иное" есть движение. Но что такое—движение?.. Ведь и голос тоже есть один из родов движения. Но если мы говорим об этом последнем, то подразумеваем под ним не один какой либо род движения, а все человеческое тело в движении. Движения же его разлагаются на интонацию, мимику, жест, танец и т. д. И кроме того, сюда входит еще и движение человеческого тела в пространстве, т. е. по сцене. „Из всех искусств,—говорит С. Волконский, только сценическое обладает таким материалом, как живой человек, и из всех форм сценического искусства танец по преимуществу пользуется движением, движением,—самою сущностью жизни".*) Поэтому и искусство актера, нового актера, должно развиваться в сторону расширения области движения, доходящего до танца, так как ведь, и сам театр вышел из танца, да и на танцевальном ритме построены многие образцовые драматические произведения Таковы, напр., лучшие комедии Мольера как: „Лекарь по неволе", „Проделки Скапена" и др. Лопе де Вега (напр., его „Причудница") и т. д. „Драматическое произведение, по существу своему,—говорит Георг Фукс,—это танец, ритмическое движение человеческого тела в пространстве, творческий порыв к законченному, гармоническому слиянию с миром, созерцаемому, сквозь упоение экстаза, в совершенном порядке, над всеми дисгармониями жизни". И далее: „Необходимо постоянно помнить, что истинная драма, с определенным стилем, может возникнуть только тогда, когда поэт в творчестве своем исходит от ритма телесных движений.. Может быть, он переживает эти ритмические движения только фантазией, но в минуты творчества они живо проносятся перед его глазами: факт, который актером и зрителем угадывается инстинктивно. Все остальное—литература, но не драма». (Г. Фукс,—„Революция театра", стр. 77).

Это-то обогащение искусства актера всеми средствами выразительности его тела, это углубление театральности и динамичности его мастерства только и может привести к тому новому расцвету актерского искусства, который так необходим для нового театра, ожидаемого нами,—для театра массового действия.

Но, конечно, не следует впадать в крайности. И искусство выразительного слова и искусство жеста и движения должны развиваться вполне гармонично. „Представьте себе,—говорил своим ученикам знаменитый Дельсарт:—что вы вы играете перед публикой, состоящей наполовину из глухих, а наполовину из слепых: ваши слова будут жестами для слепых, ваши жесты будут словами для глухих". Т.-е. иными словами, когда одни зрители будут в состоянии *видеть ушами*, а другие *слышать глазами*, тогда можно будет сказать, что актер дал полное выражение себя и своего мастерства.

Однако, и в этом случае примат все-таки будет на стороне жеста, движения, так как они—наиболее существенная часть мастерства актера. Да это вытекает и из чисто практических соображений: при современных,—а в особенности, будущих,—размерах театров, не все слова актеров можно будет разобрать, но надо сделать так, чтобы их можно было *понимать* из жестов и движений актеров т.-е., говоря другими словами, центр тяжести актерской игры следует перенести со слова на движение.

Это необходимо еще и по другому соображению. Мы уже видели из предыдущих статей, что, в силу самой формы драматического произведения, драматург нуждается в помощи актера для того, чтобы выявить вполне свой замысел. И так как автор выявляет свой замысел в одной только области слова—и в этой области он является в полной мере мастером, то очевидно, что актер нужен ему, как мастер в совершенно иной области, недоступной для драматурга, и именно—в области движения. На это имеется одна очень важная причина, и причина эта—бедность человеческого слова которое бывает часто бессильно выразить,—одно, без помощи других средств выражения—всю глубину душевных переживаний. При том, слово—не единственный способ выражения нашего Я. И часто даже оно бывает не самым ярким и сильным его выявлением. Самые сильные и самые глубокие наши переживания выявляются часто прежде всего в жесте, а потом уже—в слове, а в других случаях—

*) Георг Фукс, стр. 92.

*) С. Волконский,—Художественные Отклики. 1912, стр. 196.

преимущественно, а то и исключительно, в жесте.

Характерным показателем непригодности слова для передачи глубоких душевных переживаний служит тот факт, что чем более глубоки эти переживания, тем менее является у нас желание выразить их словами. Слово является потом, когда мы уже пережили наибольшую остроту чувства, когда мы можем отнестись к нему уже, как к воспоминанию. Прекрасно это выражено у Фета:

Вся эта ночь у ног твоих
Воскреснет в звуках песнопенья,
Но... тайну счастья *в этот миг*
Я унесу без выраженья...

Бессилие человеческого слова—это мука всех выдающихся творцов слова, и только посредственности не знают ни этих мук, ни этих сомнений.

Но вот как раз все то, что не находит или не может найти своего выраженья в слове,—все это и есть область искусства актера. Он приходит со своими собственными, совершенно особыми, средствами выражения, и эти средства, совместно с словесными средствами драматурга, и достигают такой силы выражения, что с гипнозом и влиянием искусства, составною частью которого они являются и которое называется театром, ничто в мире не может сравниться.

Средствами этими являются все виды движения: мимика, жест, телодвижения, наконец,—дикция, декламация и фразировка, потому что и они, в конечном итоге, тоже ничто иное как особый род движения. И вот эту способность воплощать в движении тела тончайшие оттенки своих душевных движений актер должен развить в себе до высочайшей степени совершенства. Он должен всегда помнить, что тело его,—это тот инструмент, на котором он должен играть и который является орудием его искусства. И как музыкант должен развить свои пальцы почти до невероятной подвижности, а певец—свой голос, так должен и актер отнестись к своему телу и его отдельным частям: он должен научиться владеть ими, как настоящий виртуоз. И прав поэтому, Мейерхольд, который в своей студии заставлял учеников превращаться почти в акробатов: без такого, почти акробатического развития своего тела немыслим актер будущего.

Л. Красовский.

ДАДА.

С легкой руки Освальда Шпенглера в Западной Европе снова упорно запели на мотивы „fin de siécl'a". И здесь мудреного ничего нет. Было бы удивительней если бы эсхатологические размышления перестали мучить не в меру испуганного после-военной перспективой европейского мещанина.

Когда то Дмитрий Мережковский довольно зло говорил о том, что скоро каждая блоха, у которой подвернулась ножка, станет богоборствовать. Не знаю, как на счет богоборчества, но несомненен факт, что ныне каждая блоха с вывихнутой ножкой—благим матом вопит urbi et orbi—о гибели всего мира. Например, тот же Мережковский. Достаточно было лопнуть водопроводу в его квартире, а комнатной температуре понизиться до 8% чтобы вопрос о конце мира стал перед ним с наглядной ясностью. А в тот день, когда Петрокомтруд мобилизовал его на 4 часа для очистки снега, стало для почтенного мыслителя уже совершенно ясно, что Антихрист пришел, и что, конечно. Большевизм и есть именно то пришествие апокалипсисом предсказанного Антихриста.

И ведь все эти европейские предсказыватели гибели, которых фактически еще не так много, но которые—предвижу—скоро расплодятся в необозримом количестве—все они, в конце концов, судят с точки зрения мобилизованного губкомтрудом мыслителя, с точки зрения блохи, у которой подвернулась ножка. Социальный катаклизм нарушил духовное и физическое равновесие интеллигенции, и ее мыслители и глашатаи волей-неволей окрашивают свои прогнозы в черные, пессимистические тона. Но было бы, в высшей степени, ребячливо с нашей стороны делать из этих его морфических, почти лирических размышлений о гибели Европы—какие-либо выводы.

Другое дело находить в этом известные симптомы. Например, уже достаточно показательно то, с какой легкостью многие „духовные вожди Европы" подменили понятие культуры—понятием комфорта. Начинает казаться, в самом деле, будто вся культура Европы сводится только к комфорту в том или ином смысле этого слова. Очевидно, проблема гибели современной европейской культуры гораздо проще, чем это кажется иным. Ибо, если откинуть от понятия этой культуры понятие цивилизации и комфорта,—что же, в конце концов, останется? Культуры в чистом смысле в Европе сейчас нет. Нечему гибнуть.

Диллетантская книга Шпенглера о духовном закате Европы только поскольку современна, постольку она—модна. Философски же она устарела лет на пятьдесят. Снявши голову по волосам не плачут. „Untergang des Abendlandes"—это не следствие войны 14—18-х годов. Разложение культуры не явилось как Минерва из головы Зевса. Нет, именно эта война оказалась следствием того духовного кризиса, о котором вдруг запел Шпенглер, но который фактически начался не сегодня и не вчера. Симптомов-же *закатившейся* и *разложившейся* культуры и помимо „Шпенглера" довольно много. „Дадаизм" в искусстве—один из таких многих примеров.

Что такое дадаизм? Это—художественное течение родившееся в 1916 году в Базельском кафе шантане. „Dada ne signifie rien" *)—написано на его знамени. Но это не наше „заумничество", не будетлянство перекрашенное на европейский лад. Нет, ведь наши будетляне в первую голову—принципиальны; прежде всего принципиально спорят и ищут чего-то, тогда как первый и основной принцип дадизма, это—беспринципиальность, это—отрицание

*) Дада—ничего не означает.

всяких принципов. Основное содержание дадаизма—возведенная в культ бессодержательность. Дадаизм это не нигилизм и не скептицизм. Нигилист, ведь, верит в свое отрицание. Как герои Достоевского, согласно меткому старому выражению, он—„верит что бога нет". Ведь скептик—пусть это только знание о своем незнании—но все же он кое-что знает. Дадаист не хочет даже знать о своем незнании. Он не хочет, вообще, ничего знать. Зато он верит во все. Тем самым он ничему не верит. Это скорее,—прагматист типа Шиллера и Пирса. И, конечно, это—эклектик, а не анархист. Меньше всего для него приемлема классическая формула: Die Lust der Zerstörung ist auch eine schaffende Lust. Ибо ему одинаково чужды, как—Lust der Zerstörung так и—die schaffende Lust. И менее всего—последнее. Дадаист гораздо больше ценит хорошо поданный плагиат, чем продукт самостоятельного творчества. Недаром, первый лозунг немецких и швейцарских дадаистов, это—Dilettanten, erhebt euch gegen die Kunst", это борьба с искусством и творчеством во имя диллетантизма.

Мне скажут—дадаим слишком незначительное и пустяковое явление в искусстве, чтобы делать какие либо выводы и обобщения. Я с этим вполне согласен. Было бы слишком рискованно рассматривать дадаизм, как *значительный фактор* художественной жизни Запада. Но в том то и дело, что мы смотрим на него лишь как на *художественный символ* этой жизни. Поскребите любого западно-европейского интеллигента, и вы найдете дадаиста. Та же принципиальная без—принципность, тот же эклектизм и диллетантизм. Буржуазная интеллигенция в Европе не имеет сейчас никакого научно-обоснованного мировоззрения. У нее нет сейчас ни своих „энциклопедистов", ни Руссо, ни Вольтеров. Она все приемлет, она всему верит с легковерностью парижской сенсационной газеты. Поистине, если есть ныне какое-либо мировоззрение у западного интеллигента так—это газетное мировоззрение. И в то время, как пролетариат Западной Европы так или иначе организуется под единым знаменем философии экономического материализма буржуазная интеллигенция духовно дезорганизуется дадаизмом, как бы этот дадаизм ни назывался. Если бы вся борьба пролетариата с буржуазией в Европе сводилась только к борьбе на духовном поприще—победа пролетариата - можно это предсказать—была бы слишком легкой и быстрой.

Буржуазный интеллигент Запада, как старый упитанный попугай,—ответит своим неизменным: да-да, грядущему Большевизму так же, как он отвечал всем прочим, проносившимся мимо него, научным и философским теориям...

А. Лейтес.

К вопросу о создании репертуара.

То что у нас нет репертуара, который отражал бы теперешние переживания, как рабочего класса, так и других классов и групп, и который волновал бы нас в такой же мере, в которой волновал до-революционный репертуар до-революционного зрителя—это является общепризнанным. Этого не отрицает даже Красовский, написавший по этому вопросу несколько статей: одну род заглавием „Преодоление мещанс.ва" и другую „Актер как один из элементов театра". В первой он давал советы, как следует устраивать революционные спектакли без революционного содержания в пьесе и в которой об'явил пьесы с революционным содержанием, но не художественные — контр-революционными. Я в свое время ему на это ответил, а сейчас я думаю разобрать вторую его статью „Актер как один из элементов театра".

В этой статье Красовский уделяет больше внимания доказательствам того, что актер является центром театрального зрелища и эту мысль он формулирует следующими словами: „актер это элемент театра, тот центр его, по которому равняются все остальные факторы его и через который выявляются все его чарования". Более резко эту же мысль он выражает так: „Без драматурга без декоратора, без музыканта, без режиссера театр может обойтись и обходился, но без актера и без зрителя театра нет и быть не может". Доказательство этой мысли о первостепенном значении в театре актера посвящена вся статья. Я считаю, что Красовский эту мысль доказал—роль актера в создании театрального зрелища колоссальна; как бы ни был художествен и театрален текст писанной драмы, если актер сыграет свою роль плохо, художественного зрелища не получится и ценность текста зрителем не будет понята.

Вторая мысль, которую Красовский хочет доказать, это мысль о самотоятельности художественного творчества актера. Вот что пишет об этом Красовский: „он (т. е. актер) одевает скелет драматического произведения живым телом актерского мастерства, расцвечивает действие всеми чарованиями своего таланта и вышивает по канве авторскаго замысла яркие цветы искусства, столь богатого на средства выражения. И какими бедными кажутся, по сравнению с ними средства драматурга ограниченные одними словесными выражениями".

Это цитаты из статьи Красовскаго в № 5 Художественной Мысли, а в № 6 об этом же Красовский говорит; что актер не простой исполнитель предначертаний автора, но что он является вполне самостоятельным художником и творцом и что он, завершает творчество драматурга, придает пьесе окончательную отделку. Актер пополняет и углубляет драматическое произведекие, дает ему последние мазки и т. д. —по моему и эта мысль тоже верна.

Третье и основное положение статей Красовского это вопрос о создании драматического сценария. По этому поводу Красовский высказывает мысли, что театральное зрелище не всегда создавалось драматургом, и что история не мало знает примеров, когда обходились и без него и многие факты по мнению Красовского говорят за то, что и сегодняшний театр пойдет по этому пути. Очень жаль что Красовский не сказал почему же именно по этому пути и какие такие факты. Это довольно интересно: те факты которые мы знаем говорят о том, что театр

чувствуя свою отсталость от новой жизни, тем не менее не проявляет никакого желания явиться ее отразителем Вот потому то так редко приходится констатировать полное слияние актера со зрителем в результате развития театрального действия.

Может быть Красовский имеет в виду не работу театра в собственном смысле, работу самодеятельных рабочих и красноармейских кружков при клубах—там действительно не редко наблюдается такое явление, когда кружок, чувствуя и сознавая всю отсталость современного театра, сам не только готовит для сцены написанные уже вещи, но начинает коллективно обрабатывать новой сценарий трактующий о современных переживаниях и чувствованиях. Но это по моему происходит далеко не потому, что в этом видят лучшие пути для создания нового театра, а это происходит только потому, что старые драматические произведения слишком отстали от жизни, а новых отражающих жизнь и захватывающих зрителя нет, так как старые драматурги, хорошо знающие и актера и условия сцены—создать их не в состоянии.

Вот поэтому рабочим организациям и приходится в себе совмещать и артиста и драматического писателя. Но это, повторяю, не путь и не метод создания нового театра, а временный выход из создавшегося положения, разделение труда в сфере производства жизненных благ, как между отдельными отраслями, так и внутри каждой отрасли на отдельные достаточно мелкие операции. Это разделение труда было начато еще задолго до развития капитализма, а капитализм в свою очередь положил его в основу и довел его до современного состояния, превратив синкретический и примитивный театр в современный дифференцированный, с разделением труда: драматурга, режиссера, декоратора, гримера и т. д. И у нас нет никаких оснований предполагать что дальнейшее разделение труда в производстве при господстве рабочего класса приостановится. Наоборот, есть все данные утверждать что этот процесс будет развиваться и дальше. Против этого процесса интеллигенция воюет давно. Ее идеологами даже была придумана новая формула прогресса (Лавров и Михайловский), но развитие шло в разрез с их формулой, и, в силу того, что разделение труда лежит в основе прогресса, оно будет продолжаться и впредь. Поэтому и предположение Красовского, что театр снова идет к идеалу синкретического театра ни на чем не основано. Теперешние же модные разговоры о коллективном творчестве в области театра, когда скажем коллектив артистов в 50 человек, по примеру запорожцев на картине Репина, пишущих письмо турецкому султану, будут писать пьесу—ясно дело—из такого коллективного творчества ничего не выйдет. Ясно и то. что такое творчество выдумка и с подлинным коллективным творчеством ничего общего не имеет. Поэтому надо полагать, что разлад между зрительным залом и сценой будет изживаться не тем. что актеры будут заменять драматурга, режиссера, декоратора и музыканта, а тем, что в результате развития производительных сил и укрепления рабочей власти, во-первых, все больше будет освобождаться талантливых пролетариев для творчества и культурной работы, острее чувствующих недостатки современного театра и правильно определяющих устремления эпохи, а во-вторых, растерянность и злоба к революции у старых драматургов и артистов будет проходить и они тогда будут в состоянии не только брызгать слюной на революцию, но некоторые из них воодушевятся идеалами революции и кое, что может быть и создадут.

А до тех пор нам придется придерживаться решений 3-го Всеукраинского Совещания по просвещению и из старого репертуара ставить все то, что не тянет зрителя назад и не рисует прошлого в преувеличено идеалистических тонах, а рисует его в истинном свете.

На ряду с предложением перехода к прежнему синкритическому и примитивному театру, Красовский в начале статьи констатирует, что канва (называя этим именем драматические произведения) тем лучше будет выполнять свое назначение, чем она будет приспособлена к условиям сцены и чем больше будет отвечать характеру и средствам мастерства актера.

В подтверждение этой мысли он делает ссылки на то, что все великие драматурги: Шекспир, Мольер, Лопе-де Вега, Кальдерон, Гете и Шиллер были людьми близко стоящими к театру; и, что всего обидней для Красовского так это то, что теперь всякий, кто более или менее владеет пером, уже полагает, что он в состоянии творить и в области драмы. Дальше он говорит, что драма предназначается не для чтения, а для сценического воплощения и должна быть прежде всего театральна, иначе она будет представлять из себя, как часть театрального зрелища—пустое место.

Теперь я должен поставить Красовскому ряд вопросов. Во-первых, для меня совершенно непонятно почему, драматург должен руководствоваться и иметь ввиду именно эти положения Ссылка тут на Шекспира и Мольера не причем и они велики делеко не потому что хорошо знали театр и его законы, а потому, что они явились талантливейшими выразителями устремлений и чаяний нарождающейся тогда буржуазии и в своих драматических произведениях выявили такие вопросы, которые находили живой отклик у всего зрительного зала, такие вопросы, которые захватывали и увлекали его.

Разве вещи Островского, Гоголя и даже Ибсена и Гауптмана не театральны, разве они написаны без знания законов сцены и характера мастерства актера, и тем не менее они сейчас не волнуют и не увлекают зрительного зала, так, как они увлекали и волновали прежде. Да и произведения Шекспира и Шиллера, несмотря на всю их театральность и приспособленность к актеру и сцене—разве они смотрятся с таким захватывающим интересом с каким они смотрелись прежде. Не даром же и сейчас на сцене из произведений упомянутых драматургов появляются только те, в которых трактуются еще и теперь не. нажатые вопросы. Значить здесь дело не в сцене и приспособленности к актеру, а в чем то другом. Людей знающих. как современную сцену и ее законы, так и актеров с их средствами мастерства еще и теперь достаточно, тем не менее хороших пьес мало, как это вполне правильно утверждает Красовский.

Вся беда по-моему не в том, что драматурги не знают и не понимают театра, а в том, что и драматурги и артисты не понимают устремлений эпохи и не могут нащупать пульса, переживаний и устремлений широких масс. А потому следует приспособлять не драматическое произведение к условиям сцены и характеру мастерства актера, а нужно и тому, и другому, и третьему т. е. и актеру и драматургу, и даже сцене, приспособляться к тому,

чтобы суметь выразить устремления и переживания революционной эпохи, и широких масс и в особенности рабочего класса, чтобы суметь ярко, театрально и художественно показать тот идеал, за который вот уже несколько десятков лет, не жалея ничего, даже жизни, борется рабочий класс.

Поэтому в основе драматического творчества должны лежать, не условные—театральность, художественность, а довольно ясное, определенное и четко выраженное содержание и непременно такое содержание, которое был бы свойственно массе, которое было бы не скоро проходящим и потом забываемым, а которое бы лежало глубоко в человеческой психике и которое бы захватывало массу и ее увлекало и волновало. А увлекат-, волновать нас может главным образом близкое для нас и родное нам содержание, театральность и художественность.

Элементы зрелища играют крупное значение, тем не менее они не основа зрелища и не цель, а служебные элементы для укрепления в зрителе того или иного содержания идеи.

Вглядитесь хорошенько в произведения перечисленных выше драматургов: Шекспира, Лопе де Вега, Мольера, Гете и Шиллера и вы увидите, что каждая вещь написанная ими не только художественна и театральна а еще непременно заключает в себе глубочайшее содержание.

Все это является доказательством того, что перед всеми художниками, артистами и драматургами стоит одна величайшая задача, во-первых, нащупать те изменения, которые произошли в человеческой психике и во-вторых, облечь их в театрально-художественные формы. Надо запомнить, что истинное искусство всегда было проповедью, пропагандой того или другого мироощущения и жизнепонимания и это надо или признать или опровергнуть.

А. Чернев.

От редакции. Настоящей статьей редакция открывает обмен мнений по вопросу о создании репертуара.

Современная английская лирика*).

Новые художественные стремления, в девяностых годах распространившиеся по Европе, не миновали и Англии. Тут творческая деятельность явилась до известной степени протестом, реакцией против скудности жизни времен Виктории. Отсюда— предпочтение, отдаваемое иностранной, преимущественно французской, литературе, резко выраженным эротическим мотивам. Отсюда, далее, изысканная графика Бердслея и до абсурда доводимый эстетизм Оскара Уайльда. Но, несмотря на их заблуждения, усилия этих художников оказались весьма ценными: им мы обязаны ритмикой Джона Давидсона, мистически-пламенными произведениями Томпсона, рапсодиями Генлая. Китс создал удивительные стихотворения, а Артур Симонс писал в духе Верлена, переводя его в тоже время на английский язык. Глубина и продолжительность влияния этих писателей на английскую литературу, была учтена лишь позже. Своими творениями они обогатили и очистили язык, мелодика которого соответственно этому значительно развилась. Кроме того они расширили умственный горизонт подрастающего поколения. И несомненно это их заслуга, что молодые английские писатели столько черпали из французской литературы.

Удивительно фатальной оказалась судьба английских декадентов. Многие из них кончили трагически—болезнью, безумием или самоубийством. За бурными днями, однако, последовал период успокоения, бывший вместе с тем и подготовительным периодом, как показывает появившаяся в 1912 году антология „Georgian Poetry". Появление этого сборника выдержавшего девять изданий, составляет, быть может, исходный пункт новейшей английской поэзии. Издатель (Эдуард Марш) пишет в предисловии: „мы печатаем эту книгу в надежде, что английская поэзия опять развернется во всей своей красе и силе".

В этой антологии представлены почти все поэты эпохи, поэты того направления, которое известно в Англии под именем „Georgian". Когда появился первый том, в сущности не могло быть речи о тесной поэтической группе, связанной общими тенденциями, формально они были еще довольно консервативны, но в стилистическом отношении и в смысле содержания сборник был удивительно разнообразен. Укажем лишь на содержание первого издания. В нем представлено 17 поэтов, принадлежащих почти исключительно первому десятилетию нашего века. Многое является наиболее ценным из того, что дала английская поэзия наших дней. Вначале идет драматическая сцена: „как был продан святой Фома" Аберкромби, выделяющаяся красочностью языка. Построение страстного и ярко выпуклого белого стиха напоминает творческой полнотой Джона Давидсона. Не менее захватывающи и два, проникнутых светлой космической фантазией, стихотворения Гордона Боттомлея. Затем находим фрагменты баллад Честертона, стихи Дэви (в духе народных песен), мечтательные строки Вальтера де ла Мар, и работу Джона Мазефильда, красноречиво свидетельствующую о его склонности к реалистическому эпосу. Можно упомянуть еще Руперта Брука, ранняя смерть которого повела к переоценке его словотворчества, Джеmса Флекера, талантливого собрата французских парнасцев, в 30 лет умершего от чахотки и Джибсона, сгладившего здесь кокетливую романтику своих первых произведений. Есть и Лауренс, чья декоративная эротика характерна для его позднейшего развития, и Мор с идиллией во вкусе Феокрита, и Джемс Стефенс, темперамент которого как нельзя лучше сказывается в гротеске.

Последующие издания дали место попыткам младших поэтов, но в общем не превзошли первого. С третьим изданием, со Сквайром и Зигфридом Сасуном, самый дух литературного движения начинает заметно изменяться. Раньше название „Georgian" имело, так сказать лишь хронологическое значение, теперь оно определяет группу писателей, имеющую с предыдущими мало точек соприкосновения. Интересны слова Моро о четвертом томе: „этот том отличается от первого тем, что его нельзя принять за случайный подбор стихов; он походит больше на собрание сочинений". Признанным руководителем этой

---

*) Перевод статьи П. Сельвера, помещенной в № 43 Prager Presse.

группы является упомянутый выше Сквайр; его важнейшие последователи — Эдуард Шанкс и Турнер. Сквайр — блестящий пародист, но как лирик едва ли может быть признан выше среднего. Вообще новые «Georgian» — эпигоны. Их произведения не согреты внутренним огнем и творческим порывом. Такой взгляд на положение их в английской поэзии, конечно, отклоняется представителями позднейшей (второй) группы. Эдуард Шанкс пишет в Revue de Genève в январе 1921 года: „думают, что эти поэты составляют обособленную группу. Это на самом деле неправильно. У этой мнимой „группы" нет программы и, так сказать, символа веры. Не все ее члены знают друг друга, и общность их вкусов и преследуемой цели не является результатом преднамеренной попытки создать какую либо группу". Дальше он говорит в таком тоне, словно движения 1912 и 1921 годов равноценны: «после многочисленных похвал эти поэты стали мишенью строгой критики. Им ставили в вину и деланную простоту, и зависимость от предшественников, и приверженность ко всему банальному в поэзии—к небу, полям, цветам и птицам. Мне кажется они могли-бы ответить на это (сам я, принадлежа к числу этих поэтов, остерегаюсь говорить от их имени, не будучи уполномочен), что они черпают свое вдохновение из различных источников, а если в их поэзии и преобладают известные мотивы, это об'ясняется тем, что они передают в ней свои чувства и ощущения».

Такое своеобразное об'яснение в достаточной мере обрисовывает настоящее состояние данной поэтической группы.

П. Сельвер

НАБРОСКИ.

За ширмой.

Человеческая натура так устроена, что всегда ищет на стороне виновников своих собственных неудач. Редко кто винит себя, всякий предпочитает отыграться на другом: легче и выгоднее.

Революция создала в этом отношении удобную ширму—„об'ективные условия". И нет той бездарности или того шкурника и спекулянта, которые бы не бронировались „об'ективными условиями".

В искусстве это делать проще всего: область сложная, специальная, мало кто ее знает, следовательно, скорее вотрешь очки.

И все четыре года революции, по моему, в значительной мере проходили под знаком такого втирания очков там, где или злостно не хотели расстаться со сладкими грезами прошлого или неряшливо давали своей ладье плыть по течению.

Цену организованной воле знает лишь истинный революционер. Обыватель неизменно верит в судьбу, молится небесам и ждет от них чудес.

Если этот обыватель награжден от природы творческим даром и ест свой хлеб от художественного ремесла, то он ставит свое „творчество" в зависимость от „вдохновения", которое обязательно почему то совпадает у него с житейскими удобствами. До революции блага земные доставлял беспечным жрецам от искусства заботливый хозяин, столь внимательный, что, например, сам перевозил с вокзала в гостинницу чемоданы знаменитости. Не беда, что за такую заботливость „жрец" отдавал своему благодетелю почти все, что приносила в кассу публика, что „жреца" ловили судебные пристава, а благодетель строил себе особняки и виллы... Кто знает психологию раба, тот должен знать и то, что рабы не любят менять хозяев. У евреев, например, есть даже поговорка:

— Не меняй собаки и хозяина, новые будут хуже.

Поговорка, типично рисующая рабскую психологию.

Советская власть для многих была заведомо нежелательным и неприятным хозяином. А так как мужества открыто бороться с ней хватало не у многих, то большинство избрало линию наименьшего сопротивления: одни взрывали изнутри, другие просто старались сосать советские учреждения. Лишь очень небольшая часть искренно и беззаветно связала свою судьбу с Сов. властью. Те же, что взрывали и доили, построили себе крепкую стену из „об'ективных условий".

Сломать и перестроить многомиллионную армию смогли, бороться с транспортной разрухой и голодом можно, а вот сладить простого спектакля нельзя: мешают, видите ли, „об'ективные условия".

И сколько шарлатанов и бездарных карьеристов продефилировало перед нами за это время, втирая очки руководителям советских учреждений и замораживая область художественного творчества.

Зоркому и чуткому человеку все это не ново, но всегда и везде есть кадр наивных людей которых не трудно убедить в чем угодно и когда угодно. Эту человеческую породу, к сожалению, гораздо тяжелее разубеждать. Нужно, чтоб ее кто-нибудь хватил по темени, тогда лишь она протрет свои слепые глаза.

Кто сомневается, пусть проверит сказанное хотя-бы на харьковской художественной жизни последних двух-трех лет.

Я хорошо, очень хорошо знаю, что голод—не тетка. Но знаю и другое, что голод никогда не останавливал истинно талантливого человека от творчества. Пусть каждый покопается в своем прошлом и вспомнит, с какими моментами его жизни совпадают наиболее вдохновенные минуты его творческого под'ема: с теми-ли, когда он был сыт, беспечен, когда жизнь его текла ровно и гладко, или наоборот, с теми, когда его угнетала нужда, когда он одолевал невзгоды житейских мелочей, когда грызла тоска, беспокойство за завтрашний день, раз'едали всяческие сомнения?

Кто не голодал никогда сам, пусть почитает биографию великих людей.

Вообще же, не надо нужду путать с голодом, особенно художественной богеме. Ее жизнь всегда, за редкими исключениями,

была нищенской. Я не буду парадоксален, если скажу, что массе работников искусства при Советской власти жилось легче, чем до нее. И если тяжелее становится в последнее время, то здесь общее бедствие.

И все таки... Голода психологического, голода в *сознании* гораздо больше—фактического. Обывательской паники, умышленно разводимой, совсем обилие. И никакого стремления оказать—сопротивление хотя бы в том же сознании. Наоборот, полное моральное разложение, полный нравственный скат вниз, то, именно, чего нет и не может быть в рядах людей, знающих, за что они страдают и за что борются.

И, как странно, в политической и экономической жизни героическая творческая борьба за возрождение,—в искусстве исключительное непротивление и непрерывное киванье в сторону „об'ективных условий".

В Харькове этим делом занимались особенно усердно. Вряд-ли, конечно, всерьез задумывались, в чем подлинный источник творческого вдохновения, совсем не знают силы организованной воли, и лишь время от времени залетные птицы нарушают покой и душевное равновесие бездарностей и посредственностей.

В прошлом году наскочил „Красный Факел". Молодежь этого театра долго и изрядно голодала в Одессе, но работала и создала яркий театр. И только в Харькове стала кормиться по человечески. Актеры „Красного Факела", обедая за счет своего коллектива в скверной столовке „Всерабиса", говорили мне, что они уже давно так сытно не ели. Кто знает блюда Рабисной столовки, тот, понятно, улыбнется восторгам актеров из „Красного Факела". Актеры других харьковских театров в большинстве избегали дешевую столовую своего союза, —видимо не ощущали в ней нужды. Но творческий огонь мы чувствовали все же в „Красном Факеле", а не у тех, кто пользовался более изысканными обедами частного салона на Сумской. Думаю что „об'ективные условия" действительно мешали, но таким коллективам, как „Красный Факел", который в иной обстановке, вероятно, дал бы художественные шедевры.

Обескуражил ноющих слизняков и Пазовский. Приехал из той-же голодной Одессы, вряд-ли успел насытиться на Главполитпросветские деньги в Харькове (любой мальчишка—папиросник может смело посмеяться над гонораром этого, на редкость талантливого, дирижера). Приехал, прикоснулся к гнилому, в конец разваленному организму Госоперы, и оживил его. Воскресил мертвого. Вчера еще живой труп стал сразу красавцем.

Чудо,—и только.

Не помню, сейчас, верила-ли еще в чудеса моя бабушка,—в наше время над ними не смеются одни лишь кликуши.

У Пазовского есть две вещи, необходимые для настоящего созидателя: большой талант и критическое отношение к себе. Талантливых людей много, есть они и у нас. Но талант мирящийся со всем, ничего не преодолевающий, штука дешевая. Опытному человеку ничего не стоит сесть за пульт и провести спектакль. Хуже или лучше, но сделает. И нужно много воли, чтобы от этого воздержаться. Халтурный подход к делу всячески развращает и руководителя дела и всех окружающих. Невольно понижается требовательность к себе и другим. В искусстве нет ничего опаснее способа „как нибудь". Можно печь скверный хлеб, давать суррогаты кофе,—здесь производители, обманывая потребителя, сами обычно выигрывают. Но суррогат в искусстве—гибель, прежде всего, для самого работника искусства. Стоит раз пойти на компромисс,—и художник кончается. Пазовский, видимо, твердо об этом помнит. И его не сломили „об'ективные условия". А ведь, казалось бы, он-то, крупный художник и организатор, должен чувствовать их тяжесть острее, чем рядовой работник.

Большой талант, большая воля, не знающая компромиссов, требовательность к себе и другим—то, что имеется в таком множестве у Пазовского, и чего нет у других, спасло оперный театр художественно и, значит, материально. Десятками спектаклей в течение сезона гнали публику из театра, и одним лишь вернули ее снова к себе.

Пазовскому ширма "об'ективных условий" не понадобилась. Талант и организованная воля одного лишь человека вдохнули жизнь в такие сложные организмы, как оркестр и хор, ободрили, вчера еще истуканами стоявших, „солистов"...

Спрашивается, чего может достигнуть всякий художественный коллектив, если *пожелает* организовать волю общую, если отрешится от мещанского непротивления неприятно складывающимся обстоятельствам и осмелится на честную проверку всеми каждого и каждым всех?...

Понадобится-ли еще и тогда ширма „об'ективных условий"?.

И. Туркельтауб.

ДЕТСКАЯ ВЕСНА.

Оранжевые, радужные перья
И женщин судорожные глаза—
Павлинья нефть! И пятнышки на веере,
И вера верб, и заячий Мазай.
Проносится, визжа, и выжимая
Подол разгульный, кофием кропя
Индюшьи яйца, лица, чтоб хромая
Дьячиха не взглянула на тебя.
Чтоб храм, где хоры спят, твои веснушки
За звезды принял в куполе своем;
Чтоб ситцевые сдобные подушки
Горошинками грели,—кто вдвоем...
Да что! Чуть ночь, выматывает жилы
Как шелк из кокона, из тополей
И (медуницей чаша просквозила)
Фитиль я заправляю дебелей.
Приплюснутую комнату обшарив,
Клеенчатая суетится мышь,
И в тесто в дышащем дрожащем жаре,
Утрем сквозь ла.. продавится кишмиш.
Однако, и в благоуханьи тела,
Яиц, окороков и куличей
Ты, Сашенька, бошней пролетела
И опахнула темень горячей
Покоса похотливого, и снова
Ресницами и веером маня,

И снова искрами дождя дневного
Сеча, пронзая, встретила меня
И—просветлела. Мы пойдем к дьячихе,
Индюшек будем щупать, ветви гнуть,
И мерина пузатого, в гречихе,
Обротью выводить в нетрудный путь.
Там, за амбаром, где хлебают хляби
Расплавленную нефть, где волокно,
Кострики вымоченной,—астролябий
Полно под полночь верхнее окно.

То лапой округленной, то гитарой
(Прижалась Сашенька к плечу: следи!)
Дыбятся звезды, и века-татары
Бредут передо мной и позади.
И во бреду я мыслями махаю,
И, если оторвусь, воткнусь иглой:
Я вею заячьему малахаю
И дереву, цветущему пчелой.

Владимир Нарбут.

ДОВОЛЬНО КУСТАРНИЧЕСТВА.

„Если бы меня кто-нибудь спросил, какое искусство является самым трудным, —я ответил бы—искусство театра.

И если бы меня кто-нибудь спросил, какое искусство считается самым легким, —я ответил бы также—искусство актера".

Так пишет режиссер и вдохновитель камерного театра Александр Таиров в недавно выпущенной им книге „Записки режиссера". В этих немногих словах точно и кратко формулирована причина того колоссального упадка актерского мастерства, который переживает сейчас русский театр. Десятки и сотни молодых людей обоего пола, проучившись год, или около этого, в какой-нибудь студии, считают, что они уже постигли всю премудрость „легкого актерского искусства" и уверенно вступают на подмостки. Нужды нет, что „вы не выговариваете половины букв, что ваш голос скрипит, как засов у ржавого замка, что жесты ваши спутаны, как ноги в ночном у лошади"... „Обыграется", говорят о таком новичке на сцене, и начинается это „обыгрывание", продолжающееся десяток—другой лет и в большинстве случаев вырабатывающее посредственного профессионала.

Если даже стать на идеальную точку зрения и признать, что все идущие теперь на сцену молодые люди по меньшей мере—талантливы и будут „брать нутром", все же ничем не искупается отсутствие у них актерской техники. Истина, что всякое совершенное (понятно, относительно) творение, возможно лишь при достижении полного соответствия между формой и содержанием, давно уже стала аксиомой. А вот этой-то гармонии наши молодые актеры никогда и не достигнут, ибо самое глубокое и полное содержание они не смогут облачить в соответствующую форму (возможен лишь один случай гармонии кстати сказать, наблюдаемый теперь очень часто, —никакого содержания, никакой формы).

О том, что актерское искусство—самое трудное из всех искусств—у нас забыли. Забыли так основательно, что многие даже не желают признавать этой истины. А между тем, жизнь подтверждает справедливость ее каждодневными примерами. Достаточно зайти в первый попавшийся по пути театр и тотчас же вам бросится в глаза вся беспомощность, диллетантизм нынешнего актера. Наряду с нашими молодыми артистами даже исхалтурившийся старый актер кажется большим мастером, так как в нем, большею частью, все же видны и школа и техника, то—чего нет у молодых, пришедших на смену.

С этим пагубным для театра диллетантизмом, низводящим прекрасное искусство актера до уровня посредственной ремесленности, должна быть начата решительная и неуклонная борьба. И единственной силой, которая может быть противопоставлена этой лавине кустарничества и диллетантизма, является государство. У нас на Украине, где театры до сего времени находятся в руках государства и не отданы на произвол халтуры, меры борьбы с этим явлением могут быть без больших потрясений проведены в жизнь.

Закрытие множества расплодившихся—и, по большей части,—малоценных театриков и создание взамен их—меньшего количества, но в художественном отношении высоко стоящих, театров,—акт, осуществимый без особого труда.

В эти вновь создаваемые театры должны быть влиты актеры лишь определенной квалификации. Вся же масса, сейчас еще неготового актерского состава должна быть подвергнута строгому отбору, и те, которые будут признаны годными для дальнейшей работы, должны пройти специально созданную школу актерского мастерства, где их скудные познания в театральном мастерстве будут пополнены.

Если при каждом крупном предприятии создаются школы своего мастерства, если государство стремится из каждого рабочего сделать мастера и сознательного исполнителя своего дела, то почему в таком пренебрежении остается ремесло актера? Ремесло, которое ежедневно демонстрируется перед тысячами зрителей, и в большинстве случаев, вследствие своей низкой квалификации разлагающе действующее на их художественный вкус.

Неизбежное русское „авось, небось, и как нибудь" утвердилось в этой области, где может иметь место лишь серьезная школа и наибольшая продуманность.

Оставить без внимания этот „проклятый" вопрос—значит обречь на медленное и неумолимое разложение и умирание театральное искусство.

Диллетантизму и кустарничеству должна быть об'явлена беспощадная война.

Павел Кельвер.

Святой гнев или слепая ярость?.

Немного яду на кончике пера публициста, вскрывающего общественную болячку, вещь полезная. Это действует, как прижигание при операции, предохраняя организм от заражения крови. Но плохо, когда перо пишет не чернилами, а сплошным ядом: боли причиняется много, а толку мало.

Сдается, что в чернильнице т. Макара, когда он писал свою статью „Как театр помогает голодающим" („Коммунист", № 70, от 26/3), было что угодно, а не чернила.

Спору нет, факт, породивший эту статью, возмутителен. Но все же не следовало бы тов. Макару доводить себя до того, что святой гнев подменился в нем слепой яростью. При таком состоянии не трудно промахнуться и полоснуть ланцетом по здоровому месту, а болячку оставить в покое.

Вот он, этот факт.

ЦК Помгола получило от Госбанка извещение, что на его текущий счет поступило от театра имени Т. Шевченко (б. Муссури) 700 руб., т. е. по курсу Наркомфина 1/2, а по базарной котировке—1/15 копейки...

Я не знаю, как получилось такое „отчисление" для голодающих—установленные-ли это 10% от какого то несчастного по сбору спектакля (бывают и такие), или это жалкий плод потуг каких-то неумных людей легкомысленно построивших свои расчеты на прибыль от сбора и потерпевших очередной крах... Допускаю худшее,— что здесь не легкомыслие, а спекуляция шустрых дельцов под флагом голода.

И все-таки—где основание для того, чтобы винить не отдельных спекулянтов, прикосновенных к театру, а весь театр, всю совокупность театров, не отдельных жуликов-актеров, а всю актерскую массу?

...„Джентльмены с чисто выбритыми подбородками и в накрахмаленных манишках"... Тов. Макар, да ведь это—тени прошлого, дела давно минувших дней, да и то не ко всей многотысячной актерской массе применимо, а лишь к сотням счастливых единиц, баловням судьбы и обстоятельств. А теперь ... Правда, далеко актерскому невзгодью до горя поволжского и херсонского крестьянина, и было бы святотатством проводить здесь параллели. Но и накрахмаленными манишками, свидетельствующими о сытом довольствии, может быть пресыщении, теперь в актерской среде не пахнет.

Судите сами: последние статистические данные по Харькову говорят, что средняя поденная ставка актера в феврале этого года составляла 108.609 рубл. при максимальной—в 200.000 рубл. и минимальный—около 80.000 рубл. А ведь, только фунт хлеба стоил тогда 50.000 р.! На этой почве среди актерской братии действительно развилась спекуляция, но какая—остатками собственных штанов на благбазе...

Нет, т. Макар, не туда, куда следует, попал ваш ланцет. Не труженика-актера казнить надо, за то, что театр не дает денег на голодающих (если даже не считать тех, в среднем, 13,5 миллионов ежевечерно, которые в феврале отчитывались от сборов в виде 10% в пользу ЦК Помгола), а кого-то другого: того кто до сих пор не перестает смотреть на театр, как на забаву, как на предмет роскоши и излишества, подлежащего обложению наряду с обжорством посетителей паштетных и кабаков.

Правда, не мало пройдох—спекулируют на голоде театром (как и многим прочим), но есть и такие, которые с чистыми намерениями, только без знания дела и без разума суются не в свое дело, устраивают спектакли с перспективами в виде золотых гор, а с финалом в одну пятнадцатую копейку прибыли. Но именно актеру то при этом часто не остается даже за его труд.

Вот пример: недавно Всерабисом был устроен театральный понедельник в пользу Красного Креста От причин стихийного порядка (пурга), а главное от того, что как раз денежная, спекулянтская публика не очень спешит на так называемые благотворительные спектакли, получился крах: из 8 об'явленных зрелищ пришлось отменить 4 за полным отсутствием сбора, а от всех остальных, включая кино получилось чистой прибыли меньше 20.000.000 р., т. е. тоже 40 рубл. по курсу базара.

Что же—актеры поглотили весь сбор? Ни в коем случае! В Госопере например, где давал спектакль Красный Факел, касса собрала всего 17 миллионов рубл., которых едва хватило на оплату счета станции за электричество, театру за отопление, аренду и т. п. Еле натянули техническим рабочим сцены—по 100.000—200.000 рубл., а актеры не получили ни копейки, даже в советской, не то, что в довоенной валюте.

Не актера, тов. Макар, приходится винить в том, в чем вы его обвинили, а людей с предрассудками, которые не хотят усвоить простую истину, что от театра надо требовать того же, что, скажем, от табачной фабрики—производственного эффекта, а не благотворительного жеста. Да и актера, играющего в театре не следует отличать хотя бы, примерно от журналиста, пишущего в газете статьи. Справьтесь, т. Макар, в конторе той же газеты, где помещена ваша статья, все ли статьи о голоде пишутся авторами безвозмездно.

Голодное бедствие слишком велико, и никто из нас не может похвастаться, что помогает больше, или хотя бы столько, сколько надо,—полагаю, что и актеры в этом отношении не исключение ни в лучшем, ни в, особенно заметно, худшем смысле; следовательно, и на них надо воздействовать в общем а не исключительном каком-то порядке.

Клеймите же, тов. Макар в своем святом гневе жуликов, а не в слепой ярости тружеников.

Я. Коломиович.

P. S Уже после написания статьи Сектор Искусств Главполитпросвета получил от театра имени Шевченко официальную справку о том, что за январь и февраль им внесено в Госбанк 10% отчислений на текущий счет ЦК Помгола.

По квит. № 545.006 . 12.440 750 р.
„ „ № 545 319 . 5.336 100 р.
„ „ № 153.357 . 16.274.000 р.

А всего—34.014 350 рубл. Что же касается злосчастных 700 рубл. то они были *дополнительным* взносом к сумме по квит № 153.357, т. е. к 16.274.000 р.

Вот к чему приводит предвзятость...

Я. К.

К ПОСТАНОВКЕ КАРМЕН.

Бизэ умер в 1875 году, вскоре после того, как впервые поставлена была его опера „Кармен", его лучшее произведение, обеспечившее ему прочную славу одного из самых замечательных композиторов, когда либо писавших для театра. И, несмотря на то, что „Кармен" из ряду вон выходящее явление, несмотря на изумительную яркость этого явления, несмотря на поразительный блеск проявившегося в нем творчества композитора, опера эта в первый-же день своей театральной жизни провалилась самым очевидным образом, была безжалостно освистана.

Нам теперь это кажется непонятным, но по существу иначе и не могло быть. Все ярко талантливое и поэтому непривычное очень редко постигается сразу и очень часто долго не поддается оценке. Поэтому, если „Кармен" не встретила сочувствия сорок шесть лет тому назад, то это было в порядке вещей и если бедный Бизэ умер, унося в могилу горечь непризнанного творца великой вещи, то теперь его шедевр не только признан и оценен по достоинству, но уже в течение многих лет не сходит с репертуара, продолжая быть украшением оперной литературы и оперной сцены. „Кармен" провалилась и иначе быть не могло. Слишком много в ней было нового, необычного, неожиданного и смелого. Оперный театр и оперная публика пятьдесят лет назад. Господство итальянской оперы. Кино оперы Мейербера, отсутствие правильного взгляда на оперу, как на музыкально драматическое произведение. Театральный посетитель, воспитанный на ложном представлении об опере, привыкший к „концерту в костюмах", к занимательному „зрелищу", видящий на сцене каких-то поющих манекенов, идиотски жестикулирующих, бессмысленно смакующий бессодержательную музыку, которая преподносится ему под видом обязательных арий, дуэтов и т. д. Каждый здравомыслящий театральный музыкант неизбежно наталкивался на эту толстую глухую стену лжи, дешевки и безвкусицы.

Достаточно вспомнить ту невероятную борьбу, которую приходилось вести Вагнеру, ломая вековую стену нелепых традиций оперного театра, и ту невероятную ярость, с какой набросились со всех сторон на Вагнера, который с непоколебимой силой и упорством прокладывал дорогу новому искусству. Глубокая, мощная, философским духом проникнутая, музыкальная драма Вагнера явилась поистине чем то совершенно небывалым, чем-то безвозвратно отрицающим старое оперное искусство. Изумленный мир увидал перед собой величавую трагедию человеческого духа, трагедию личностей исключительного величия, исключительного духовного полета. Эта трагедия была настолько величественна, творческий взмах Вагнера был настолько высок, что иные, последовавшие за ним на открытые им высоты, не выдерживали, падали вниз и искали отдохновения в более близком, более реальном. Так случилось и с Ничше, который из ярого поклонника Вагнера превратился чуть-ли не в его противника и нашел успокоение от головокружительного под'ема на высоты Валгаллы в простой житейской драме „Кармен". Ничше не случайно увлекся этим произведением Бизэ. Такой тонкий ум, такой художественно чуткий человек, как Ничше не мог быть захвачен первым встречным продуктом искусства.

Что же такое „Кармен", удостоившаяся чести сделаться любимой оперой Ничше? Чем она могла пленить его еще в то время, когда для публики и критики эта опера была лишь неудачным произведением прославленного автора „Искателей жемчуга".

Если в „Кармен" сейчас для нас нет ничего нового, то сорок шесть лет тому назад в ней все было ново. Не о самой музыке я говорю, а о внутренней сущности „Кармен" как музыкально-сценического произведения. „Кармен" в такой-же мере не „опера" в общепринятом смысле, как не может быть отнесен к числу опер и „Тангейзер", несмотря на то, что Вагнер сам оставил за ним титул „романтической оперы". „Кармен" — самая доподлинная музыкальная драма, невзирая на видимую чисто оперную внешность (не то-же ли и в „Тангейзере")? Внутренняя сущность „Кармен" сразу выдвигает это произведение из целого ряда подобных ему по внешней форме. Мы видим не цепь более или менее удачных музыкальных номеров, написанных на случайно подвернувшийся и ловко приспособленный текст, а настоящую сильно задуманную драматическую канву, драматизм которой усилен до последней степени с помощью счастливо найденной музыки. Это одно уже должно было броситься в глаза Ничше, когда он искал успокоения от подавляющего величия трагедии Вагнера, ибо это тот пункт, на котором и Вагнер и Бизэ встречаются: драма, прежде всего, драма. Драма Вагнера—грандиозная трагедия исключительного духа. Драма Бизэ—трагедия повседневная, если хотите, мелкая, что ни в коем случае не отнимает у нее мирового значения. Любовь и ревность, жизнь и смерть, разве это не мировые понятия? Разве любовь и ревность, жизнь и смерть цыганки и солдата не столь-же значительны и не столь же потрясают все их существо, как любовь и ревность, жизнь и смерть любого исключительного героя? Разно все это проявляется, но сущность остается одна. Хозе и Отелло приходят к одному и тому-же, хотя идут к нему разными путями.

Далее „Кармен" не просто драма, но драма чисто народная, кроме того реально бытовая и вполне жизненная.

Только с появлением „Кармен" стало возможным сочетать понятие „оперы" с бытовой жизненностью (я говорю конечно, имея в виду западно-европейский театр). Это и было тем новым, непривычным, что вызвало недоумение публики, не привыкшей к реалистическому разрешению задачи оперным композитором. Народная, вполне жизненная драма оказалась не по вкусу современным ей театралам. Среди немногих, сразу оценивших ее, оказался и Ничше, своим удивительным чутьем безошибочно угадавший всю новизну и значительность

шедевра Бизэ. Для нас теперь не подлежит никакому сомнению, что „Кармен“ оказала весьма существенное влияние на дальнейшую оперную литературу. „Сельская честь“ Масканьи, также чисто народная бытовая драма бесспорно имеет своим исходным пунктом все ту-же „Кармен“. Путь к какой нибудь „Луизе“ Шарпантье идет тоже от нее, т. наз. итальянские веристы возможны были только после нее.

Конечно, поставить себе задачей написать народную драму в реалистическом духе это одно, а осуществить ее—дело другое. Вся пленительность оперы „Кармен“ в том-то именно и состоит, что задача получила самое блестящее разрешение. Для этого нужен был огромный талант Бизе, его богатая восприимчивость, его умение схватить суть, метко подчеркнуть самую необходимую подробность, уловить биение жизненного пульса, подметить те именно черты, которые в общей сумме своей дают картину полную жизни. В конце концов, музыка Бизэ очень проста, выливается в обычные оперные формы, а между тем в ней такая бездна самых разнообразных оттенков, столько подлинного темперамента, столько внутренняго огня и силы, что не кажется уже удивительным, если такая драма с такой музыкой могла захватить весьма взыскательного Ницше. Впоследствии „Кармен“ захватила всех, даже артистический мир, этот самый консервативный и тугой на под'ем элемент в театральном оперном искусстве. Как-же в самом деле не увлечься этой страничкой из испанской жизни, такой яркой, где так чувствуется теплый юг, ослепительное жгучее солнце, заставляющее кровь в жилах кипеть, бурлить, страсти разгораться до самозабвения, где весь смысл жизни легко может сосредоточиться в одном жгучем взгляде, в одном ударе навахи, в одном страстном поцелуе? Как своеобразна эта жизнь, уличная жизнь испанского города, где снуют табачницы, солдаты, увиваются вокруг работниц молодые лоботрясы, и вдруг на этом кипучем фоне загадочная красавица —цыганка, сводящая всех с ума своей экзотической прелестью, заставляющая скромного солдата сделаться из за нее дезертиром, превратиться в контрабандиста, чтобы сейчас же бросить его ради самодовольного властителя толпы—прославленного тореадора!

Какая кипучая игра страстей, темпераментов, какое богатство чувствований и переживаний! Музыка Бизэ удивительно подошла к сюжету. Она не просто „красивая“ музыка какой обычно слушатель ищет в опере. Эта музыка также полна жизни, огня и темперамента. Солнце Испании мы чувствуем прежде всего и, главным образом, в музыке, хотя специфически испанского в ней не так уже и много (Habanera, Seguidilla да антракт перед 4 действием, вот почти и все, что имеется у Бизэ по части „национального колорита“). До какой удивительной выразительности доходит музыка „Кармен“, этому наглядный пример дает весь 3 акт, главным образом монолог Кармен с картами и ее сцены с Хозе. Последний акт заключается сценой высокого драматизма, огромной экспрессивной силы. Множество очаровательных эпизодов и моментов на протяжении оперы придают ей особую насыщенность, интерес нигде не ослабляется, внимание непрерывно приковано. Народная сцена в 1 акте, сцена Хозе с Кармен, с Микаэлой (единственное бледное лицо во всей пьесе) необычайно остроумный квинтет во 2 акте, трио в 3 акте, ария Хозэ, полный таинственности ансамбль в начале 3 акта и т. д., все это удивительно тонко, проникновенно, точно вдыхаешь аромат апельсинных рощ, озаренных жгучим южным солнцем.

О, да, восторг Ницше вполне понятен, как понятно и то, что „Кармен“ на первом представлении провалилась. Вещь такой новизны и свежести должна была провалиться, иначе буржуазная публика не была бы буржуазной публикой. Так как буржуазное общество имеет к своим услугам буржуазный театр, а этот последний всегда зорко следит за тем чтобы свою публику позабавить и развлечь, то в скором времени решили „оживить“ оперу Бизэ, чтобы сделать спектакль более занятным. И вот, вместо того, чтобы ставить массовую сцену в 4 акте, как она написана у Бизэ сцену эту выбросили и вместо нее принялись развлекать публику танцами, т. е. вставили балетный номер. Для этого прибегли к цыганским танцам из оперы того-же Бизэ „Пертская красавица“. Впервые эта мода введена была в Вене. Бизэ не дожил до этой режиссерской бесцеремонности, он умер вскоре после первого представления „Кармен“, унесши в могилу горечь неоцененного художника.

Кроме „Кармен“ Бизэ написал упомянутую выше „Пертскую красавицу“, „Джамилэ“, „Искателей жемчуга“, но ни одно из его произведений не имеет того огромного значения в мировой оперной литературе, какое имеет „Кармен“.

Б. Яновский.

КРИТИКА.

ГОСОПЕРА.

До последнего времени Госопера внушала серьезные опасения.

Выйдет-ли из нее что нибудь? Может-ли из нее что нибудь выйти? В самом деле, и прошлогодний печальный опыт и практика текущего сезона давали много поводов к тому, чтобы считать дело Госоперы мертвым и никчемным.

Но, наконец, после почти двухлетнего жалкого существования, настал момент, когда блеснула надежда на возможность более достойной жизни Госоперы. После постановки «Кармен» можно действительно сказать, что из Госоперы что-то выйдет, во всяком случае может выйти. Представление «Кармен»—это единственный спектакль, оставивший отрадное впечатление.

Возможность таких отрадных впечатлений обусловлена конечно и тем, что в труппе имеется теперь контингент солидных артистических сил, но, еще в большей степени играет здесь роль тот новый руководящий элемент, который, собственно, и придает тот или иной характер делу. Если, по окончании представления «Кар-

мен», публикой вызван был дирижер гр. Пазовский, то это было более чем справедливо: весь спектакль носил на себе ясную печать художественного облика этого превосходного музыканта. Нигде никаких дешевых эффектов, повсюду столь драгоценная музыкальная строгость и точность, и, что также необычайно ценно, железная спайка вокальной части с инструментальной.

Отрадно и само музыкальное толкование. Оно проникнуто благородством, вкусом, везде чувствуется рука настоящего, серьезного художника, который, не отвлекаясь и не увлекаясь показными эффектами, неуклонно направляет взор на целое. Ничего резкого, кричащего, наоборот, на всем печать благородной простоты, ясности, того «чуть-чуть», с которого, как говорил Брюллов начинается искусство. И в «Кармен» перед нами было действительно искусство, в музыкальном отношении мы наблюдали нечто подлинно художественное, согретое настоящей музыкальностью. Достойна внимания самая звучность оркестра. До сих пор мы привыкли к бестолковому грохоту. К полному отсутствию нюансов. К исполнению „как попало". И, вдруг, вместо всего этого, ласкающая мягкая звучность, обилие динамических оттенков, богатая выразительность и, при этом, полнейшая отчетливость деталей.

Далее, с великой радостью услыхал я несколько восстановленных купюр. Эти, до этих пор неизвестно почему и зачем выбрасывавшиеся страницы (в дуэте Хозе с Микаэлой, во 2-м акте перед приходом Хозе, кое что в 3-м и 4-м актах), придали соответствующим моментам ту полноту и законченность, которых им благодаря установившейся традиции, не хватало.

Совсем другой характер приобретает дуэт Хозе с Микаэлой, другой смысл сцена «Кармен» с контрабандистами перед появлением Хозе во 2-м акте, выигрывает массовая сцена в 4 акте, Кстати, по поводу 4 акта. Я видел „Кармен" бессчетное количество раз, и только теперь, впервые вижу четвертый акт в его настоящем виде. Обычно тут вставляют балет и делают купюр. Теперь впервые я этого вставного балета не вижу. И как выиграл от этого весь акт! Надо только удивляться близорукости (или слепоте) тех, кто драматическую сгущенность этого акта, считал необходимым разбавлять жижицей балетного аттракциона. Вставной балет, впрочем, не окончательно убрали из «Кармен»: мы встретились с ним, вместо 4 акта во 2 акте, но там он вполне возможен, ничего не нарушает, а скорее оживляет сцену. С ним еще легче примириться, так как музыка этих танцев принадлежит тому же Бизэ.

Теперь относительно частностей. Гр. Карпову я знаю давно, еще с той поры, как она была скромной хористкой в Киеве в труппе Бородая. Из хористки она давно уже превратилась в первоклассную солистку. Что она превосходная певица я знаю, но что она может исполнять партию Кармен, этого я не знал, но теперь хорошо знаю. Сопрано, берущееся за партию Кармен— явление довольно частое, но очень и очень редко кто нибудь из берущихся за эту партию имеет действительно право за нее взяться. Гр. Карпова имеет на это полнейшее право. Помимо всего прочего, дает право ее голос, звучность которого в данном случае носит совершенно характер меццо-сопрано, столько в нем густоты, мощи и полноты. Это—одно; а во-вторых—темперамент. Темперамент у гр. Карповой огромный, не деланный, а настоящий, живой. Каждая фраза—огонь, каждое движение—жизнь. Кармен гр. Карповой, живое лицо, яркий колоритный образ. Да, это Кармен, это пылкая цыганка, обольстительная, увлекающая, увлекающаяся фигура, так или иначе роковым образом делающаяся центром трагедии.

Большая музыкальность передачи, прекрасная дикция и глубокая сила выразительности в соединении с прекрасной сценической игрой—вот то, что имеется в данных гр. Карповой и что так ясно обнаруживается в ее исполнении партии Кармен.

Микаэло обычно кажется бледной фигурой по сравнению с Кармен. В данном случае, этого не было, так как партия Микаэлы нашла в себе прекрасную исполнительницу в лице гр. Лебедевой. Ее исполнение высоко художественно, партия звучит прелестно, музыкально безукоризненно, изящно, тепло. Артистка обрисовала образ Микаэлы мягкими, нежными штрихами, полными неподдельной поэзии.

Следующие главные персонажи—Хозэ и Эскамильо.

Гр. Синицкий обнаруживает в партии Хозе очень много хорошего: бесспорную драматическую жилку, темперамент, музыкальность и хороший голос. Он не эффектничает по пустому, относится к делу вдумчиво, серьезно, а что он может захватить исполнением, это доказывают его сцены с Кармен в 3 и 4 актах, особенно в последнем, где артист поднимается до подлинного драматизма. Между прочим, следует поблагодарить гр. Синицкого и за то, что он избавил нас от вставного Ла-диэза в последней фразе Хозе, что вместо дешевого эффекта имело последствием момент сильной выразительности.

Гр. Бобров по внешности прекрасный Эскамильо, да и не только по внешности, так как у артиста много хороших фраз, хорошая игра, но при всем том чувствуется, что он непрерывно ведет борьбу со своими голосовыми данными, которым недостает свежести и гибкости.

Довольно рельефная фигура Цунича—Гаврилов. Прочие, что называется дополняли ансамбль, и не плохо, так как и знаменитый квинтет и другие ансамбли звучали четко. Таковы Мерседес—Новикова, контрабандисты — Альтшулер, Максакин, Моралес—Перовский.

Для партии Фраскиты однако требуется молодой и свежий голос, гр. Клебанова для этой партии не подходит.

В режиссерском отношении нет ничего нового, все по обычному. Хоровые массы мало оживлены. Кстати, почему хористы выходят на сцену без грима? Довольно курьезно видеть в толпе испанцев членов Всеиспроса книжка № такой-то, членов местнома и т. д., фигурирующих во всем своем фотографическом подобии. Грима нет или просто не хотят гримироваться?

Новые декорации гр. Андриашева не блистая новизной замысла, все-же очень недурны и, не выступая на первый план, служат хорошим фоном.

Б. Я.

Гос. Драма.

«Сестры Кедровы» Юбилей Дубровской.

Вряд ли положение рецензента в отношении суждения о соответствии пьесы требованиям революционного времени было более благоприятно, как именно в отчетный вечер. Думать о запросах „рабоче-крестьянской массы" и идейном активе пьесы Истом-ия, конечно, было бы явным недомыслием. А раз так, то какая же может быть, требуемая последним циркуляром, „коммунистическая трактовка" подобного сюжета, коль скоро эта трактовка обязывает к одному—полному остракизму этих интеллигентских qwasi-драм, этих бурь в стакане воды, из рабоче-крестьянского театра.

Но не будем строги. Возможно, что выбор пьесы определялся еще совсем особым обстоятельством. Это был день 45-летия сценической деятельности артистки Дубровской, выступившей в роли Рославцевой, старухи типа „вся в прошлом", резко отрицательно относящейся даже к тем микроскопическим намекам на какое-то более свободное, новое отношение к жизни, брюзжащей, и, может быть, руководители театра хотели дать возможность юбилярше выступить во всеоружии знания старого мира.

Юбилярша провела очень талантливо и художественно свою роль. Перед 4 действием было организовано ее чествование.

Не имея удовольствия ранее знать маститую артистку, мы тщетно вслушивались в адреса и приветствия, желая в них уловить артистическую характеристику. К сожалению, все они состояли из общих фраз и исключительно подчеркивали „количественную" сторону дела, говоря о 45 годах работы.

Только тов. Захар Невский отметил, что сердце артистки, несмотря на то, что ее деятельность в большей части принадлежит прошлому, могло биться в унисон с революционным временем, и она еще совсем недавно создала художественный образ матери революционеров.

Именно это утверждение т. Невского вызвало наиболее сильные аплодисменты зала.

Театральные „именины" заставили подтянуться и всю труппу, игравшую лучше и дружнее обыкновенного.

На одно из первых мест по вдумчивой трактовке игры следует поставить Межинского,

игравшего Клочкова. Талантливый артист не только дал новый образ, но обнаружил большую продуманность и отделку роли, дав некоторые детали мимики и жеста, интересные даже для психиатора.

Баткина и Цап вышли удачными травести и играли гимназистов Рославцевых. Повадки мальчика особенно и разнообразно вышли у Баткиной (очень хорошо 3 действие). Если сопоставить эту роль с исполняемой ею же не менее художественно ролью Нелли в „Униженных и оскорбленных", следует признать, что артистка обладает большим диапозоном сценических возможностей.

Хорош был Борисов в роли Каринского.

Центральные фигуры Анатолия (Шульгин) и Мани (Кашинцева) были бледны и не выявили тех небольших ростков человеческой жизни, которые им отвел автор. Слабее обычного была Сальникова (Шура). Переигрывала Брейш—Хулякова (Даша). У сестер, за исключением сцены финала, не чувствовалось связи крови, не было „выводка". Не использовали всех возможностей пьесы девочки-подростки: Катя (Спиридонова) и Любочка (Троицкая). Хороша были Аларская в роли Анны Дмитриевны, Эйвин в роли гимназиста Никодима и Калачевская в роли Осьмининой.

Домна (Горская) переигрывала в ущерб художественности.

Юнкер и другие представители старого режима: лицеист, полицейские и пр. были достаточно ярки, но несколько страдали от промахов режиссуры (Полонский), давшей, например, приставу погоны врача, а юнкеру офицерский темляк, в частности, у юнкера (Валевский) не было военной выправки.

Брейш дал более живой, чем обычно, образ купца Богомолова. Другие не портили.

К. Адашев.

КУНСТ-ВИНКЛЬ.

„Дер Штумер"

Автор пьесы -- безвременно погибший от грязных рук польских погромщиков А. Вайтер— принадлежит к плеяде современных беллетристов и драматургов, вскормленных и вспоенных польско-литовским бытом и сочетающих художественный дар с большим политическим темпераментом

„Дер Штумер" (Немой) — овеянная мистическим духом четырехактная бытовая драма из жизни местечкового еврейства в дореволюционную эпоху. Она трактует вопрос о кризисе молодой еврейской интеллигенции, усталой и скептической, утратившей всякую связь с народными массами. Из ее представителей одни уходят из мира борьбы и страданий под душные своды старой синагоги, другие рыщут по свету в поисках настоящего дела. Оба типа—полные банкроты жизни и мысли, надломленные, никчемные, запутавшиеся в собственных взаимоотношениях, не способные создать даже семью.

„Последние из старого поколения, а не первые из нового" эти слова пьесы характеризуют ее психологическую сущность.

Немым и бессильным, мертвым для жизни оказывается молодое поколение еврейской интеллигенции—вот вывод пьесы, окрашенной тонами глубокого безысходного пессимизма.

Драма „Дер Штумер" страдает недостатком динамики, живого действа, риторична и кажется порой переделкой для сцены какого-нибудь рассказа.

Однако, постановку ея труппой „Кунст-Винкль" необходимо приветствовать: „Дер Штумер" обладает несомненными литературными достоинствами и ставит во всю ширь важную национально-общественную проблему.

Драма поставлена тщательно и с любовью. На всем, начиная от исполнителей главных ролей и кончая мельчайшими внешними аксессуарами, лежит печать планомерной режиссуры. Пьеса прошла, что называется, без сучка, без задоринки.

Гутгерц (Александр) дал сочный тип еврейского интеллигента первой из упомянутых категорий и провел роль с большим под'емом; в голосе его часто вибрировали нотки подлинного страдания.

В pendant к нему четкий образ замкнутого бесстрастного Фрайдля, вечно ищущего, беспочвенного студента, воспроизвел Шейнберг. В минус последнему, пожалуй, можно поставить крайнюю сухость тона, переходившую порой в безжизненность.

Фридман верно трактует мятущуюся, нежную Асю. Особенно удались артистке сцены III акта.

С удовлетворением отмечаем вдумчивого Трейстмана, прекрасно изобразившего любящего отца (Шмуля).

Ярки и красочны комические персонажи, без которых не обходится ни одна еврейская пьеса.

Остальные были на своих местах.

М. Эвенлев.

ОПЕРЕТТА.

МАСКОТТА.

С от'ездом главного руководителя оперетты, Б. М. Неймера, спектакли ее превратились в низкопробную халтуру. «Маскотта», поставленная на сцене Гос. Драмы, свидетельствовала об этом самым ярким образом. Отвратительный позорный спектакль, в котором почти все исполнители конкурировали друг с другом в плоскости и пошлости. Один Гилягов был более или менее приличен, но, видно, и на него действовала общая обстановка: хор, оркестр, солисты,—все было таково, что приходилось жалеть, что драматический театр дал оперетте своей помещение. Однако, венцом спектакля была какая-то дама, которой полагалось изображать дочь герцога Лорана. По „игре", по манере держаться, по сиплому голосу,—по всему, казалось, что эта дебютантка взята прямо с Екатеринославской улицы. По крайней мере, ее пребывание в актрисах до сих пор не известно.

Не грех «Всеспросу» поинтересоваться, почему и как пролезают на профессиональную сцену подобные дамы. Лицезреть их можно где угодно, но на театральных подмостках им места быть не должно.

N.

ХРОНИКА.

Москва.

Постановление президиума ВЦИКА.

Президиум Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета постановляет:

1. Образовать при ЦКомгол особый комитет, находящийся в ведении Народного Комиссариата по Просвещению, по устройству за границей выставок произведений русских художников и по организации поездок за границу артистов всех видов сценического искусства.

2. Все доходы от этих выставок и поездок идут в фонд организации помощи по взаимному соглашению этих организаций.

3. Особый комитет вступает в тесный контакт с иностранными организациями помощи.

4. Председателем комитета назначается Народный Комиссар по Просвещению. В состав комитета входят представители заинтересованных главков Наркомпроса по выбору председателя и представителя Народного Комиссариата по Иностранным Делам и Народного Комиссариата Внешней Торговли. Правление по делам комитета возлагается на особо назначенное лицо.

5. Наркоминдел, Наркомвнешторг и Госполитуправление оказывают комитету полное содействие.

6. По всем делам особого комитета Народный Комиссар по Просвещению входит непосредственно в В. Ц. И. К.

7. Народному Коммиссару по Просвещению предлагается организовать комитет и в кратчайший срок выработать положение о нем совместно с Наркоминделом и Наркомвнешторгом.

8. Организация хозяйственной стороны дела, в связи с устройством всех вышеупомянутых предприятий, производится под непосредственным руководством и при прямом участии Наркомвнешторга и его соответственных заграничных представительств.

Председатель Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета **М. Калинин.**

Секретарь В. Ц. И. К. **А. Енукидзе.**

Москва, Кремль, 23 марта 1922 г.

— В Москве получены письма от художника Ларионова Он работает в Париже, производя изыскания в области новых художественных театральных форм. В Париже из русских художников находятся Шухаев и Яковлев. Модернисты Пикассо, Делонэ, Дэрэн и Матис работают над яркой плоскостной живописью. Усилился интерес к русскому народному творчеству.

— Госиздат готовит к печати серию гравюр Фолилеева. Они будут снабжены текстом на трех языках, так как это издание предположено отправить заграницу.

— Ив. Павловым и Шеверяевым переиздается серия старинных гравюр на мотивы русских народных песен. Гравюры будут печататься непосредственно с медных досок помеченных 1845—1856 г. г.

— Госиздат выпускает серию известных литографий В. Соколова, напоминающих по выполнению старинные литографии Тима.

— Художественники возвращаются в Москву в середине апреля. Ожидается приезд Качалова, Книпер, Болеславского, Берсенева. Одновременно возвращается Умара.

Харьков.

Гос. Драма.

Во вторник, 4-го апреля, состоится 1-е представление пьесы „Александр I" в 9 картинах, по Мережковскому. Инсценировка Е. В Верховского; постановка А. В. Турцевича. Главные роли распределены между Скуратовым, Турцевичем, Межинским, Шульгиным, Баткиной и Кащинцевой.

В Гос. Опере.

— В состав труппы Госоперы вновь вступили драматич. тенор Полевой и лирико-колоратурное сопрано Добровольская (арт. Моск. Акад. Оперы).

— Ближайшей постановкой намечена „Тоска", опера Пуччини. Опера идет с участием Карповой, Синицкого и Будневича в гл. ролях. Дирижирует т. Львов.

Готовятся Риголетто и „М-me Бетерфлей".

Музыкальные известия.

— Репертуарной музык. комиссией принят к печати ряд хоровых произведений Толстякова— „Откуда пошел голод на Руси", „Клятва крестьянина" и др., Фесенко—„Ночь в Советск. России" и др.

— Квартетом имени Вильома при Худсекторе Главполитпросвета в составе Гольдфельда, Свирского, Старосельского и Кутьина организуется первый вечер посвященный русской музыке и 2-й—французским импрессионистам. Оба концерта идут на 6 неделе поста при участии пианистки И. Энери.

— В Харьков на три концерта приезжает квартет Страдивариуса, перед своим от'ездом на ряд концертов в Польшу.

И З О.

Изо Худсектора Главполитпросвета открывает по Сумскуй ул., № 10 Студию живописи и скульптуры. Руководители студии: по классу скульптуры: художники Кратко и Козельский и по классу живописи: художники Шаронов, Ермилов и Акимов.

— Выработаны примерные планы и программы для литстудий.

— Печатается на украинском языке „Фауст" В. Гете в переводе Улезка. Перевод является результатом 10-ти летней работы т. Улезка и сделан по немецкому оригиналу без обычных купюр.

Литературные известия.

— Вышел из печати и поступил в продажу № 2 иллюстр. журнала „Шляхи Мистецтва".

— Выпушены следующие книги: „Ярина Курнатовська" роман в стихах В. Полищука, „Остап Шаптала" повесть В. Подмогильного, и сборники стихов Сосюры—„Червона зима", Э. Хазина—„Звено весны" и Хвильового „Досвітни сімфонії".

Государственный квартет имени Вильома.

В ближайшие дни предполагаются концерты квартета «Молодой Филармонии», ныне государственного. К постоянной работе в ансамбле приглашена пианистка Ирина Энери. При ее участии пройдут первые камерные концерты.

Квартет в последнем составе (В. Гольдфельд, А. Старосельский, А. Свирский и П. Кутьин) работает без перерыва с мая 1921 года.

Не взирая на тяжелые условия, сопровождавшие работу квартета—необеспеченность, отсутствие подходящей обстановки для репетиций, простые инструменты—он значительно подвинулся, и, нет сомнения, что это серьезный, заслуживающий большого внимания, ансамбль.

Теперь, предполагающаяся некоторая материальная обеспеченность (в связи с огосударствлением), а также наличие ценных инструментов французского мастера Ж. Б. Вильома, облегчит им возможность художественных достижений.

Газета Красного Креста.

Украинский Красный Крест устраивает 16—23 апреля неделю помощи голодающим. На этой неделе будет выпущена большая однодневная газета. Выпуск газеты поручен бюро в составе А. Г. Ракг.вской (предс.), Я. Н. Копелевича и проф. Туркельтауба.

В Репертуарном Совете.

На последнем заседании Высшего Научно-Репертуарного Совета постановлено приступить немедленно к выработке постоянного репертуара, в который войдут пьесы рекомендуемые, допустимые к постановке и запрещенные.

Чернов-Лепковский

В Сочи умер известный артист столичных госуд. академических театров А. А. Чернов Лепковский.

КОНКУРС.

Губернский Литературный Комитет об'являет конкурс стихов и рассказов, посвященных идее международного праздника рабочих—1-е Мая.

Произведения присылаются под девизом авто а по адресу: Лито Губнаробраза (Садово-Кул-ковская 9/2, комната 29) для первомайского конкурса.

Кроме того, к произведению должна быть приложена в запечатанном конверте, под тем же девизом записка с указанием имени, отчества, фамилии и адреса автора.

Последний срок присылки произведений— 20 апреля.

Первая премия для рассказов—5.000.000 р.
Вторая „ „ „ —3.000.000 р.
Первая и втор. пр. для стихов—2.000.000 р.

Результаты конкурса опубликовываются в газетах.

Лито Губполитпросвета.

Всем Губернским Комитетам ИЗО

Комитетом Изобразительных Искусств, Худсектором Главполитпросвета Н. К. П. в Харькове открывается Центральная Студия—Клуб, для рабочих, по живописи и скульптуре.

Задачи студии: приобщить самодаровитых студийцев со всех студий Украины к творчеству путем знакомства с материалом и оперированием последним для передачи своих чувств, знакомить студийцев с условиями творчества, не обременяя их техническим балластом, а также создать художника с сознательным творческим подходом к формам и родам искусства, необходимого и полезного Рабоче-Крестьянскому Государству.

Цель студии: сконцентрировать в себе наиболее выдающихся товарищей из рабоче-студийного элемента, создать группу, которая, имея кровную связь с рабоче-пролетарской средой,

могла-бы, не разрываясь с таковой, постигнуть методы изобразительного искусства и, восприняв таковые, растворить в своей пролетарской идеологии.

В Центральной студии руководить будут самые передовые и лучшие художественные силы, кроме того имеется библиотека по искусству и выставочный зал.

Студия в достаточной степени снабжена художественными материалами.

Студии имеет в своем распоряжении 20 стипендий для студийцев, которые распределяются между наиболее способными студийцами путем конкурса между собой.

Условия приема:

Принимаются лица обоего пола от 15 лет, преимущество отдается лицам занятым в производстве. Приезжающие из провинции студийцы на общем основании поступают на фабрики и заводы и только в свободное время работают в студии.

При чем, при командировании студийцев в Харьков необходимо иметь в виду, что посланы должны быть самые одаренные товарищи.

Студия открывается 2 апреля в 12 час. дня.

Все желающие должны явиться в указанный срок.

Адрес: ул. К. Либкнехта (быв. Сумская) № 10.

Председатель ИЗО **Б. Кратко.**

Зав. Студией **Ермилов.**

ТЕАТРЫ В ПРОВИНЦИИ

Провинциальные театры переполнены. Процветают кабаре, миниатюры, мюзик-холы и пр. и пр. Но далеко не везде зритель допускает такую наглую макулатуру, такое циничное надругательство и над искусством и над самим зрителем.

В Орле недавно состоялся интересный суд над местными театрами. Обвинялись: городской театр, театр миниатюр, театр Доррабфсожа, „Броневик" и еврейская труппа.

Судьями и обвинителями были местные литераторы, журналисты, „культурники". Защита— артисты.

Суд признал театры, кроме городского, виновными в дурном с идейной точки зрения, ведении театрального дела и понижении художественно-эстетического вкуса публики. Обстоятельством, смягчающим виновность подсудимых, признаны современные бытовые условия.

В Самаре открылся театр импровизаций „Semper ante".

Успешно работает Камерный театр в Краснодаре. В своих постановках театр обращается к творчеству исключительно больших художников. С долгой и тщательной подготовкой недавно поставлена „Саломея" Уайльда.

Интенсивно работают театры Советских республик Азербейджана и Грузии.

В Одессе.

В оперу, театра им. Луначарского приглашен баритон Константиновский. Отпраздновано 20 тилетие артистической деятельности Марии де-Риба. В театре им. Шевченко ставят пьесу „Братья Карамазовы"; ставят Собольщиков—Самарин и Главацкий.

За границей.

— Артистка Балашова возбуждает ходатайство о разрешении ей вернуться в Россию и возобновить работу в Большом театре.

— Композитор Черепнин написал оперу «Восхищение». Опера пойдет в Париже в театре Кузнецовой.

— В Кельне идет балет Стравинского с участием немецких балетных артистов

— Преображенская ставит балет в Миланском театре „Скала".

— В Константинополе гастролирует русская опереточная труппа с участием Пионтковской. Труппа Зимина и Надеждина ставит балет «Шехерезада».

— Балерина Седова, ставившая в Парижском театре «Фолибержер» танцы для нового обозрения, уехала в Монте-Карло, где предполагает выступать.

Новый роман Кнута Гамсуна.

Немецкая критика отмечает новый роман Кнута Гамсуна «Женщины у колодца». Роман изображает жизнь целого города, с удушливой грязью обывательщины. Жизнь маленького городка в освещении тех женщин, что толпятся на площади у бассейна и под журчание воды наперерыв передают друг другу новости и сплетни, давая начало тому, что называется общественным мнением. Книга большая в 400 страниц, написана с обычным для Гамсуна мастерством.

— 14 декабря в Париже в Люксембургском саду открыт памятник Густаву Флоберу, по случаю столетия со дня его рождения. Открытие памятника (работы Эскула) носило торжественный характер.

Письма в редакцию.

I.

Уважаемый тов. редактор!

Не откажите поместить на страницах журнала следующее:

Труппа театра „Красный Факел" была приглашена Губполитпросветом дать 26 марта спектакль в клубе Паровозостроительного завода, причем Завклубом обязался доставить труппу на завод и обратно. С грехом пополам доставили труппу в клуб вместо 4½ ч. к 6 ч. в.; благодаря этому спектакль окончили в 9 ч. в., т. е. в то время, когда уже должен был начаться очередной спектакль в Екатерининском театре. По окончании спектакля обещанного грузовика не дали. И Предколлегии и другие члены заводоуправления не пожелали помочь труппе добиться автомобиля, а заведующий гаражем просто заявил: «не дам грузовика», хотя по словам шофера автомобиль был свободен и в полной исправности. Время шло, артисты играющие на заводе были заняты в «Игре Интересов», и труппе не оставалось ничего другого, как итти пешком с окраины города через непролазную грязь. Театральная обувь (так как никто не предполагал такой «прогулки») была уничтожена. На счастье попался запоздалый трамвай, но и его остановили с трудом, так как вагоновожатый, завидя целую толпу, принял ее за бандитов. С Павловской площади, снова по грязи, добрались к 10 ч. в. в театр где публика давно уже потеряла всякое терпение. Что переживали артисты понятно всякому. Вот как отблагодарил труппу «Красного Факела» Паровозостроительный Завод, в лице Заводоуправления, Завкома и Клуба.

Артисты театра «Красный Факел».

II.

Не откажите поместить в журнале к сведению всех, ко мне обращающихся с устными и телефонными запросами, я ли выступаю в квартете серминых под управлением А. Холмского, что ничего общего с тов. Холмским, выступающим в квартете, я не имею, мои инициалы Г. К., вокальными способностями не обладаю и в квартетах не выступаю.

Очень редко выступаю на сцене, как драматический и комедийный артист и, следовательно, путаницу вносит одинаковая фамилия.

Член Ц. К. и Юмбюро Всерабиса Г. Холмский.

РЕДАКТОР—Худсектор Главполитпросвета.

ИЗДАТЕЛЬ—Издат-сво „Помощь" Харьк. Губкомпомголод.

Первый Государств. Драматич. театр	Суббота 1-го апреля СЕСТРЫ КЕДРОВЫ		Воскресенье 2-го ПАВЕЛ I-й		АНОНС: Во вторник 4-го 1-й раз АЛЕКСАНДР I-й Мережковского.
Театр Госоперы (Рымарская 21.)	Суббота 1-го 1. ПАЯЦЫ 2. СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРУЛЬНИК	Воскресенье 2-го ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН		Вторник 4-го КАРМЕН	Среда 5-го и четв. 6-го ТОСКА
Театр Комедия (б. Сарматова)	Суббота 1-го и воскресенье 2-го КОМЕДИЯ ДВОРА		Понедельник 3 го СБОРНЫЙ СПЕКТАКЛЬ по особо интересной программе.		
Екатерининский театр	Гастроли театра „Красный Факел"				
	Суббота 1-го 1. САЛОМЕЯ 2. ЗЕЛЕНЫЙ ПОПУГАЙ	Воскресенье 2-го ПОБЕДА СМЕРТИ	Вторник 4-го ШУТ на ТРОНЕ	Среда 5-го Игра интересов	Четв. 6 и пятн. 7-го Младость Л Андреева.
Малый театр	Гастроли евр. худож. труппы „Кунст Винкль"				
	Суббота 1-го Янкель бойле	Вторник 4-го Фриш, гезинд ун мешиге	Среда 5-го ФАМИЛИС ЦВИ	Четверг 6-го ИДИОТ	АНОНС: Готовится к постановке ЗОЛОТОЕ РУНО Пшебышевского.
КАМЕРНЫЙ ТЕАТР (б. Модерн).	Суббота 1-го, Воскресенье 2-го и Четверг 6-го ПИГМАЛИОН		Вторник 4-го, Среда 5-го и Пятница 7-го I. Когда рыцари были храбры. II. Обманутая обманщица		
Зал Общественной Библиотеки.	Во вторник 4 апреля состоится	КОНЦЕРТ	при участии ДОБРОВОЛЬСКОЙ (пение), ЛАНДЕСМАН (рояль), ГОЛЬДФЕЛЬД (скрипка), СЛАВИНСКАЯ (рояль), ЯРОВ (пение) и КУТЬИН (виолончель).		

Об'единение Госуд. Мыловаренных и Силикатных заводов г. Харькова.

„Мыло—Силикат"

Правление „Мыло—Силикат" производит операции:

ПО ЗАКУПКЕ: сырых материалов для мыловарения, талька, поташа, эфирного масла и красок.

ПО ПРОДАЖЕ: мыла хозяйственного, мыла зеленого, мыла туалетного, силиката в порошке двойного и одинарного

Главная Контора Правления: Харьков Дмитриевская, № 19.
(б. контора Штырмера). ПРАВЛЕНИЕ.

Химическая мастерская Б. БРУК.

Николаевская пл., № 25, уг. Рымарской, (против Гормилиции)

КРАСКИ: минеральные, анилиновые, для окрашивания материй, кож, чернил, фруктовых вод и проч.

КРАСКИ: ротаторная, шапирографская, гектографск., штемпельная.
Гектографы. Чернила. Масла. Олифа. Эфирные масла. эссенции. Материалы.
Обслуживание кустарных предприятий.

ХИМИЧЕСКАЯ ЧИСТКА И ОКРАСКА МАТЕРИЙ.

Качество работы гарантируется. Фирма сущ. с 1903 г



предлагает учреждениям, кооперативам, артелям и частным лицам:

СУКОННО-ТРИКОТАЖНЫЕ ИЗДЕЛИЯ:
чулки, носки, нитки, сукно.

ЖЕЛЕЗНО-СКОБЯНЫЕ товары и КОЖЕВЕННЫЕ товары.

ЧУГУННОЕ ЛИТЬЕ:
гири, плиты, печные приборы и пр.

СТРОИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ:
мел, цемент, известь, кирпич, черепицу, алебастр.

ИМЕЮТСЯ: пирогранитные и кафельные плитки.

Запросы и справки: ГУБТОРГ, ул. Либкнехта № 64.

ПРАВЛЕНИЕ
Об'единенных Государственных Предприятий
ПОЛИГРАФИЧЕСКОГО ПРОИЗВОДСТВА
г. ХАРЬКОВА.

ХАРЬКОВ-ПЕЧАТЬ

Сумская 64, кв. 26.

ПРИНИМАЕТ ЗАКАЗЫ: На бумаге треста и бумаге заказчика, на типо-литографские, переплетные, линовальные, конгревные, штемпельные, граверные и механические работы.

Исполнение аккуратное, по нормальным ценам.

КОММЕРЧЕСКИЙ ОТДЕЛ. Покупает бумагу, картон и прочие производственные материалы. Продает архив и оберточн. бумагу. Предпочтение кооперативам.

Правление.

3-Я ГОСУДАРСТВЕННАЯ

ТИПОГРАФИЯ

(БЫВ. ХВО).

Губернаторская 8.

ПРИНИМАЕТ ДЛЯ ИСПОЛНЕНИЯ

всевозможные

типографские, переплетные и линевальные работы.

Цены нормальные.

ВСЕУКРАИНСКИЙ СОЮЗ КУСТАРНО-ПРОМЫСЛОВЫХ КООПЕРАТИВОВ

„УКРАИНКУСТАРЬСПИЛКА“.

Производит оптовую продажу готовых изделий и берет срочные заказы на производство по всем отраслям кустарной промышленности:

Сельскохозяйственные орудия и части к ним: Плуги, бороны, рала, веялки, сеялки, корнерезки, соломорезки, катки, точила, бруски, мантачки, грабли, вилы, сегменты для жаток и т. д.

Тара: Бочки, кадки, ящики, корзины (багажные, болонные, бельевые, рыбные) мешки, метал. коробки и т. д.

Изделия из дерева и лозы: Вее щепные изделия, ульи, мебель деревянная и лозовая, прялки, гребни, клепка, ободья, обоз и его части, шайки, ушаты, бадьи, ручки, линейки, пресса и т. д.

Художественные изделия: Вышитые скатерти, салфетки, полотенца, рубашки, галстуки, дамские платья, детские платья, диванные подушки, прошва—вышивка, драпри, плахты, ковры, дорожки, сумки и т. д.

Резьба по дереву: Шкатулки, рамки, резная утварь, резная мебель и т. д.

Металлические изделия: Топоры, колуны, весы десят., столовые, коромысловые, ведра, цыбарки, ножи, молотки, бабки, клещи, гаечные ключи, франц. и простые, болты, гайки, скребницы, подковы, посуда металлическая.

Столярный, кузнечный и сапожный инструменты: Струги, скабеля, стамески, долота, железка для рубанков, фуганков, напильники, рашпили, молоты всевозможные кузнечные клещи, сапожные клещи, гвозди, шпильки, шилья сапожные, колодки и т. д

Текстильные изделия: Валенки, чулки, перчатки, нитки, крестьянский холст, веревка, шпагат, сети, войлок, фуражки, шапки, платье и белье, сукно крестьянское и т. д.

Химические изделия: Мыло бельевое и туалетное, мазь колесная, спички, чернила в флаконах и порошке, копировальная бумага, ленты для пишущих машин, суперфосфат, клей, костяная мука и т. д.

Продукты дерева: Древесный уголь, смола, деготь.

Рог, щетина и кость: Гребни, пуговицы, щетки, кисти и т. д.

Кожа: Упряжь, шорный материал, всевозможная сбруя, обувь и т. д.

Продукты добывающей промышленности: Известь негашеная и гашеная, мел.

Керамика: Кирпич, черепица, глиняная посуда.

Принимается с подряда ремонт и постройка зданий через специальные артели.

„Украинкустарьспилка“ покупает: лесо и пило-материал, железо всех сортов, шерсть, свинец, пряжу пеньковую, льняную, шерстяную, клепку, ободья, кожу, рога, щетину, волос, коровьяк и т. д

Транспортно-Материальное Управление „Украинкустарьспилки“ принимает грузы организац. и частных лиц на хранение и к перевозкам на началах комиссионной оплаты Харьков, Сумская ул. № 3, 4-й этаж.